

UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE – UNESC

CURSO DE ARTES VISUAIS - BACHARELADO

VANESSA LEVATI BIFF

**INTERVENÇÃO URBANA E O ESPAÇO DA ARTE NA CIDADE DE
CRICIÚMA/SC: OLHARES, PERSPECTIVAS E (IM)POSIÇÕES**

CRICIÚMA, JULHO DE 2011

VANESSA LEVATI BIFF

**INTERVENÇÃO URBANA E O ESPAÇO DA ARTE NA CIDADE DE
CRICIÚMA/SC: OLHARES, PERSPECTIVAS E (IM)POSIÇÕES**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado
para obtenção do grau de bacharel no curso de
Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul
Catarinense, UNESC.

Orientador(a): Prof. Mndo. Marcelo Feldhaus

CRICIÚMA, JULHO DE 2011

VANESSA LEVATI BIFF

**INTERVENÇÃO URBANA E O ESPAÇO DA ARTE NA CIDADE DE
CRICIÚMA/SC: OLHARES, PERSPECTIVAS E (IM)POSIÇÕES**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora para obtenção do Grau de bacharel, no Curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC, com Linha de Pesquisa em Processos e Poéticas.

Criciúma, 01 de julho de 2011

BANCA EXAMINADORA

Prof. Marcelo Feldhaus - Mestrando - (UNESC) - Orientador

Prof^a. Aurélia Regina de Souza Honorato - Mestre - (UNESC)

Prof^a. Helene Gomes Sacco Carbone - Doutoranda - (UFRGS)

**À todos os olhares confusos, indiferentes,
curiosos, intimidados e surpresos...
motivação para cada ação desta pesquisa.**

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos à minha família pela paciência e compreensão. Ao Welton por me acompanhar nessa trajetória, pelo seu apoio e ajuda constante.

Aos meus colegas de curso, em especial Ana Clara e Mauricio, por compartilharmos este momento de pesquisa, conhecimento, dúvidas, conquistas e alegrias.

Ao artista Joelson Bugila, a Daniele, ao Tiago, ao Flávio e demais entrevistados por colaborarem, tornando possível a conclusão desta pesquisa.

E por fim, ao meu orientador Marcelo Feldhaus pela sua dedicação, confiança e incentivo nos resultados desse trabalho.

À todos aqueles que participaram e contribuíram direta e indiretamente, meu muito obrigada.

“Numa cidade onde não se sabe mais o que é público, o que é privado, fomos alienados do espaço público que, na verdade, é um espaço de guerra. Quando o espaço público está em crise, é preciso pensar que tipo de intervenção pode ajudar a nos relacionarmos com essa cidade contemporânea.”

Nelson Brissac

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo analisar e investigar que implicações e consequências acontecem a uma arte que cruza suas fronteiras em direção ao espaço urbano na cidade de Criciúma (SC). O objeto de pesquisa surgiu a partir da intervenção de arte urbana do artista Joelson Bugila na cidade de Criciúma (SC) no 1º Sem/2011 e se desdobra em algumas questões que fundamentam esta pesquisa, tais como: Como se situa a relação dos espaços na cidade? O que promovem essas intervenções estético-visuais inseridas nas estruturas urbanas? Como se dá a recepção de intervenção de arte urbana na cidade de Criciúma? Qual a importância dessas intervenções na cidade para essa nova relação que vem sendo construída entre sujeito e artes visuais nos mais diferentes espaços das cidades? Para ajudar a responder estas questões, autores como Pereira (2007), Abrahão (2008), Gonzalves e Estrella (2006), Bornhausen (2010), Vianna (2002), Moles (1974) e Pinheiro (2008) - entre outros - trazem conceitos e discussões fundamentais, aos quais aproprio-me para refletir sobre os espaços da arte, os espaços da cidade, suas relações, sua importância e apropriação, investigando o espaço urbano como ambiente produtor de fenômenos comunicacionais. A pesquisa também traz algumas falas e olhares, fruto de entrevistas, as quais buscam identificar os fatores que determinaram ou que contribuíram para a ocorrência dos fenômenos encontrados, além das quais identificam opiniões e diferentes pontos de vista a respeito do problema pesquisado. Os questionamentos levantados e discutidos tornam esta pesquisa motivadora para a construção de uma nova produção artística que visa provocar e refletir sobre a utilização do espaço público, como um espaço de comunicação, através de uma nova intervenção que dialoga com a cidade e seus conceitos. Esta pesquisa é elaborada a fim de se refletir sobre a necessidade da arte cruzar as fronteiras institucionais rumo ao espaço urbano, no sentido de democratizar a arte e o seu conceito, sua função social e o seu espaço, bem como criar condições que dinamizem a utilização de novos meios de se abordar criticamente o papel e a função da arte neste novo ambiente, auxiliando assim, sua compreensão estética. Além de refletir também sobre a necessidade de criação de políticas públicas que repensem na utilização destes espaços para a arte, buscando promover uma reflexão acerca do que comporta as relações estéticas espaciais e sociais na paisagem urbana.

Palavras-chave: Arte Urbana. Cidade. Intervenção. Implicações. Público e Privado.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Galeria de Exposição no Louvre, 1832-33. Samuel F. B. Morse.	19
Figura 2 - Museu Oscar Niemeyer	20
Figura 3 - Intervenção urbana de Joelson Bugila, Criciúma (SC).....	23
Figura 4 - Espetáculo do Cirquinho do Revirado (à esquerda) e evento alusão ao Dia Internacional da Mulher (à direita), Praça Nereu Ramos, Criciúma (SC)	38
Figura 5 - Comércio ambulante dos hippies (à esquerda), e ambulantes e suas performances (à direita), Praça Nereu Ramos, Criciúma (SC).....	47
Figura 6 - Intervenção urbana de Joelson Bugila, Praça do Congresso, Criciúma (SC).....	53
Figura 7 - Intervenção urbana, R. Coronel Pedro Benedit, Criciúma (SC).....	57
Figura 8 - Intervenção urbana, R. Conego M. Giacca, Criciúma (SC).....	58
Figura 9 - Mapeamento das Intervenções, área central, Criciúma (SC).....	59
Figura 10 - Anúncios de eventos encontrados pela cidade de Criciúma (SC)	66
Figura 11 - Cartazes de evento a ser realizado na Casa da Cultura (superior) e com o logo da FCC (inferior)	67
Figura 12 - Intervenção “Cuidado” em 2009, Praça Nereu Ramos, Criciúma (SC) ...	69
Figura 13 - Intervenção urbana, esq. Av. Centenário, Criciúma (SC)	70
Figura 14 - Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana: Modelo reduzido do cartaz	74
Figura 15 - Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana: Modelo reduzido do cartaz	75
Figura 16 - Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana, R. Mal. Deodoro, Criciúma (SC).....	76
Figura 17 - Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana, Av. Centenário, Criciúma (SC).....	76
Figura 18 - Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana, R. Felipe Schmidt, Criciúma (SC).....	77
Figura 19 - Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana, Praça do Congresso, Criciúma (SC).....	78
Figura 20 - Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana, R. Felipe Schmidt, Criciúma (SC).....	79

Figura 21 - Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana, R. Felipe Schmidt, Criciúma (SC).....	81
Figura 22 - Mapeamento da intervenção: antes, depois e um mês depois (da esq. à direita)	82

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

FAMCRI – Fundação Municipal de Meio Ambiente

FCC – Fundação Cultural de Criciúma

FUNARTE – Fundação Nacional das Artes

UNESC – Universidade do Extremo Sul Catarinense

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 TRAÇANDO OS CAMINHOS DA PESQUISA: ESCOLHA DO OBJETO E MÉTODOS	15
3 ESTUDOS INICIAIS: OS ESPAÇOS DA ARTE INSTITUCIONALIZADA À ARTE URBANA	18
3.1 A arte vai para as ruas	22
3.2 A arte urbana e sua efemeridade	26
4 DIALOGANDO SOBRE ARTE E CIDADE: OS ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO EM CONTRAPONTO COM OS CONCEITOS DE PÚBLICO E PRIVADO.....	28
4.1 A cidade como um novo espaço às práticas artísticas.....	31
4.2 Os espaços públicos e privados dentro das cidades.....	35
4.2.1 O surgimento dos conceitos de público e privado	35
4.2.2 As primeiras concepções	40
4.2.3 Transformações do espaço público e privado	41
4.2.4 Poder e dominação no espaço público e privado.....	43
4.2.5 A apropriação privada dos espaços públicos	46
4.2.6 Vida cotidiana, apropriação, identidades, lugar e espaços	48
5 A CIDADE DE CRICIÚMA E A ARTE URBANA DE JOELSON BUGILA: PROPOSTAS DE DIÁLOGO E INTERVENÇÃO.....	51
5.1 Intervenção urbana: a cidade como lugar de diálogo e comunicação.....	52
5.2 Função urbana do cartaz como dispositivo de comunicação de arte na cidade..	53
5.3 Comunicação enquanto prática cultural	55
5.4 Impedimentos temporais	57
5.4.1 Repetição, distribuição, impacto e acesso	59
5.5 Impedimentos culturais.....	61
5.6 Intervenção urbana: para entender o sujeito e a cidade	62
6 PENSANDO UMA NOVA INTERVENÇÃO: DIÁLOGOS ENTRE UM NOVO OBJETO ARTÍSTICO QUE DIALOGA COM A CIDADE E SEUS CONCEITOS.....	65
6.1 Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana.....	73
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS.....	87
APÊNDICE	91

1 INTRODUÇÃO

A cidade é um mundo de ruas e casas, de objetos e imagens, onde o cidadão convive diariamente com apelos e solicitações, com uma paisagem artificial criada pelo próprio homem e é neste meio artificial que a imagem se consolida.

Diariamente somos bombardeados por centenas de imagens, desde a arte das publicidades até o graffiti dos muros, do design elaborado à embalagens dos produtos consumidos. O que seria da cidade sem suas cores e formas?

Durante este período de vida acadêmica no Curso de Artes Visuais, em contato com os processos criativos vinculados à pesquisa a única certeza que tinha era que gostaria de desenvolver algum diálogo com a cidade de Criciúma (SC). Cidade que me acolhe há 21 anos. Gostaria de propor um trabalho que fosse além dos espaços institucionalizados, que cruzasse as fronteiras da pesquisa bibliográfica e de sua produção resultante, exposta somente na galeria de arte e fosse em direção ao espaço urbano. Já que a cidade, muito mais que um simples aglomerado de casas ou de indivíduos, é, por excelência, conforme Braga e Carvalho (2004, p.3), “o lugar das trocas, das inter-relações de pessoas e de lugares. É o lugar para onde convergem os fluxos, materiais e imateriais, da sociedade, de gente, de riqueza, de poder e de saber.”

Por ironia, ou acaso, em visita a Fundação Cultural da cidade me deparei com o trabalho de intervenção urbana do artista Joelson Bugila. Exposição que foi proposta no período de 16 de março a 29 de abril de 2011 em conformidade com o calendário anual de exposições temporárias da Galeria de Arte da Fundação Cultural de Criciúma. É a partir daí que elaboro minha pesquisa e defino meu objeto de investigação a fim de se compreender a vida da obra no espaço urbano analisando, então, que implicações e consequências acontecem a uma arte que cruza suas fronteiras em direção ao espaço urbano na cidade de Criciúma (SC)?

Organizo esta pesquisa em sete capítulos, incluindo a introdução, e logo após, início as reflexões definindo o método aplicado para execução desta proposta.

Uma proposta artística que ultrapassa o espaço tradicional das galerias e museus e ganha o espaço urbano implica, primeiramente, em se analisar a questão da arte e sua desvinculação com o espaço institucionalizado da galeria de arte. Desta forma no terceiro capítulo, busco analisar historicamente a exposição da obra

de arte nos espaços institucionalizados, privados, como museus e galerias, e o processo de ruptura promovido pelas experimentações artísticas no espaço público.

A partir desse estudo sobre o espaço da arte, no quarto capítulo, falo da relação entre arte e cidade e o espaço urbano como um novo espaço às práticas artísticas. Aqui pretendo reconhecer e analisar a relação da arte nos espaços urbanos; porém antes, se faz necessário identificar os espaços privados e públicos da cidade e suas relações, afinal, como se situa a relação dos espaços na cidade? A partir disso pude analisar a apropriação do espaço público pelas produções artísticas.

No quinto capítulo, procuro identificar as implicações da produção artística no espaço urbano, através da intervenção de arte urbana de Joelson Bugila na cidade de Criciúma (SC). Qual a importância dessas intervenções na cidade para essa nova relação que vem sendo construída entre sujeito e artes visuais nos mais diferentes espaços da cidade? Busco através dela, investigar o espaço urbano como ambiente produtor de fenômenos comunicacionais, além de analisar a recepção de intervenção de arte urbana na cidade de Criciúma (SC). O que promovem essas intervenções estético-visuais inseridas nas estruturas urbanas? Quais são as implicações da obra de arte urbana locada nos mais diferentes espaços da cidade? Como se dá a recepção de intervenção de arte urbana na cidade de Criciúma? São algumas das questões que desenvolvo neste capítulo, onde também apresento algumas falas resultantes de entrevistas realizadas conforme descrito na metodologia.

No sexto capítulo, apresento minha produção artística que surge através de todos os questionamentos levantados e discutidos ao longo do desenvolvimento da pesquisa e que visa refletir a utilização do espaço público, como um espaço de comunicação, através de uma nova intervenção na cidade. Porém a partir de todas as implicações e conseqüências levantadas no capítulo anterior, discorro sobre a dificuldade generalizada da cidade em compreender a intervenção de Joelson Bugila na cidade, como uma manifestação artística, bem como a viabilidade desta ação ter acontecido em Criciúma (SC), questão que envolve a utilização, controle e poder do espaço público sendo necessário inclusive um estudo dentro da legislação federal e municipal. Para isso discorro sobre algumas leis e falas que situam a implicação da intervenção sofrida na cidade, além de diferentes pontos de vista e opiniões coletadas nas entrevistas realizadas, conforme já citado.

Finalmente, nas considerações finais faço uma retomada do problema, questões e objetivos que moveram esta pesquisa a partir de uma análise geral das informações obtidas no decorrer desta. Apresento questionamentos derivados das implicações encontradas, refletindo sobre a necessidade de a arte cruzar as fronteiras rumo ao espaço urbano, no sentido de democratizá-la, envolvendo seu conceito, sua função social e o seu espaço, bem como criar condições que dinamizem a utilização de novos meios de se abordar criticamente o papel e a função da arte neste novo espaço, auxiliando assim, sua compreensão estética.

Finalizo refletindo também sobre a necessidade de criação de políticas públicas que repensem na utilização destes espaços para a arte, buscando promover uma reflexão acerca do que comporta as relações estéticas espaciais e sociais na paisagem urbana.

2 TRAÇANDO OS CAMINHOS DA PESQUISA: ESCOLHA DO OBJETO E MÉTODOS

O presente trabalho de conclusão de curso está inscrito na Linha de Pesquisa de Processos e Poéticas do Curso de Artes Visuais Bacharelado da Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC, onde se encontram as pesquisas que abordam os fundamentos históricos, as tecnologias, os elementos e processos de criação, reflexão e poéticas das artes visuais.

Quanto a abordagem, a pesquisa classifica-se como qualitativa, pois ela surge diante da impossibilidade de investigar e compreender, por meio de dados estatísticos, alguns fenômenos voltados para a percepção, a intuição e a subjetividade, segundo Minayo (2000, p.21) “a pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se preocupa, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado.”

Quanto aos seus objetivos é uma pesquisa exploratória, porque tem como intenção proporcionar maior familiaridade com o problema, ou seja, tem o intuito de torná-lo mais explícito, com a descoberta ou aprimoramento de ideias. Conforme ressalta Gil (2002) seu planejamento é, portanto, bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado.

Nesse sentido proponho como problema central de minha pesquisa: Que implicações e conseqüências acontecem a uma arte que cruza suas fronteiras em direção ao espaço urbano na cidade de Criciúma (SC)? E para buscar reflexões e possíveis respostas desdobro o problema central em algumas questões que norteiam o núcleo de investigação, tais como: Quais os espaços da arte ao longo da história? Qual a relação entre arte e cidade? Como se situa a relação dos espaços na cidade? Como se encontra a relação da arte nos espaços urbanos? O que promovem essas intervenções estético-visuais inseridas nas estruturas urbanas? Quais são as implicações da obra de arte urbana locada nos mais diferentes espaços da cidade? Como se dá a recepção de intervenção de arte urbana na cidade de Criciúma? Qual a importância dessas intervenções na cidade para essa nova relação que vem sendo construída entre sujeito e artes visuais nos mais diferentes espaços da cidade?

Logo, proponho como objetivos: Compreender a relação de arte e cidade; identificar os espaços privados e públicos da cidade e suas relações; reconhecer e analisar a relação da arte nos espaços urbanos; analisar a apropriação do espaço público pelas produções artísticas; identificar as implicações da obra de arte no espaço urbano; investigar o espaço urbano como ambiente produtor de fenômenos comunicacionais; analisar a recepção de intervenção de arte urbana na cidade; registrar experiências de interferências urbanas e os seus objetivos e produzir uma intervenção artística urbana como resposta a análise da recepção da intervenção já realizada na cidade de Criciúma.

Para entender que implicações e conseqüências acontecem a uma arte que cruza suas fronteiras em direção ao espaço urbano na cidade de Criciúma (SC), foi necessário fazer uma análise e observação da intervenção de arte urbana proposta pelo artista Joelson Bugila na cidade de Criciúma (SC), conforme citado na introdução.

Minha pesquisa envolveu levantamento e revisão bibliográfica, além de entrevistas com sujeitos que tiveram experiências ou contato com o problema pesquisado. As entrevistas aconteceram de forma presencial e individual, entre pesquisador e entrevistado, com roteiros preestabelecidos realizando-se assim anotações e observações a partir das autorizações conforme modelo presente nos anexos desse trabalho.

Vale ressaltar que apresento nas análises a fala de seis entrevistados que desdobram-se, nos depoimentos do artista propositor da primeira intervenção, da coordenadora da Galeria da FCC, do presidente da FCC, além de mais três sujeitos que manifestaram-se e autorizaram o uso de seus olhares e dizeres em relação as transposições estéticas vivenciadas na cidade. A escolha dessas falas foram contempladas a partir de características que determinaram ou contribuíram para a ocorrência dos fenômenos encontrados no período do desenvolvimento da pesquisa, além das quais identificam opiniões e diferentes pontos de vista a respeito do problema pesquisado. Destaco que este é um recorte do olhar de sujeitos que convivem com os diferentes espaços da cidade e não devem ser tratados como o todo generalizado.

Quanto a sua natureza compreendo-a como aplicada, possibilitando uma aplicação prática, já que será concluída com a apresentação de uma produção artística sustentada nos conceitos estudados e fruto das implicações e

conseqüências suscitadas no decorrer dessa pesquisa construída de acordo com o método e o processo de criação que visa refletir os conceitos nela levantados e fundamentados.

Todo o processo - materiais, fotos e vídeos - da produção artística pode ser acessado através do site www.projetoreflita.blogspot.com

3 ESTUDOS INICIAIS: OS ESPAÇOS DA ARTE INSTITUCIONALIZADA À ARTE URBANA

Criar uma proposta artística que ultrapassa o espaço tradicional das galerias e museus e ganha o espaço urbano implica, primeiramente, em se analisar a questão da arte e sua desvinculação com o espaço institucionalizado da galeria de arte.

Antes de se levantar as questões advindas das produções artísticas e a cidade, busco aqui, primeiramente, analisar historicamente a exposição da obra de arte nos espaços institucionalizados, privados, como museus e galerias, e o processo de ruptura promovido pelas experimentações artísticas no espaço público.

Considerando que a arte ao longo dos anos passou por diversas transformações, inclusive relacionada ao seu espaço, aqui trago um recorte histórico de um período da arte que se integra no espaço da cidade, ganhando as ruas a partir dos anos 60, mas vale destacar que a arte desde antes estabelece essa relação fora desses espaços institucionalizados.

Para se falar da ruptura dos espaços da arte, se faz necessário considerar o processo histórico da transição da percepção da obra de arte.

O processo de desritualização da obra pode ser percebido exatamente desde o momento histórico inicial quando o valor do culto era predominante na relação sujeito e obra, até o momento em que se passa a observar a troca do valor de culto pelo valor de exposição.

Segundo Benjamin (1994, p.171) “a forma mais primitiva de inserção da de arte no contexto obra da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo.”

A produção artística por muito tempo se encontrou alocada em espaços culturais, mas especificamente nos museus. No século XIX como nos coloca Pereira (2007, p.42) “nas paredes das salas de exposição, as telas disputavam o espaço

das paredes e se aglomeravam desde o rodapé até o teto.” Além disso, o autor acrescenta que “a moldura desempenhou um papel essencial para os salões do século XIX, cabendo a ela a tarefa de isolar cada pintura de sua vizinha, recurso utilizado a fim de reforçar cada uma das unidades expositivas”. (PEREIRA, 2007, p.42)



Figura 1 - Galeria de Exposição no Louvre, 1832-33. Samuel F. B. Morse.

Fonte: site especificado abaixo¹

As molduras presentes nas obras do século XIX eram comumente usadas a fim de marcar, com precisão, os limites da tela. “A segurança dada pela delimitação imposta pela moldura determinava toda a experiência em seu interior [...] impedia que qualquer continuidade vazasse por suas bordas.” (PEREIRA, 2007, p.42)

De fato, nesta época havia uma enorme complexidade nos espaços artísticos, pois a quantidade de informações dispostas interferia na sua própria assimilação, tornando difícil a sua leitura e compreensão.

Diferentemente na galeria de arte contemporânea, onde veremos anos mais tarde, que a obra é individualizada, uma vez que a própria arquitetura da galeria confere certa homogeneidade ao espaço.

O espaço imaculado da galeria de arte moderna pode ser comparado ao espaço das construções religiosas, das câmaras mortuárias egípcias ou das cavernas paleolíticas. Esses espaços cumpriam, antes de tudo, uma função ritualística: isolados dos espaços coletivos de convivência, representavam a possibilidade de ligação entre o homem e o divino e, portanto, deviam ser imunes às transformações temporais. (PEREIRA, 2007, p.45)

¹ Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte_decorativa/egba_instalacao.htm

Na galeria a obra é isolada de tudo o que possa lhe prejudicar sua apreciação. Ela tende a eliminar da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato que ela é arte.



Figura 2 - Museu Oscar Niemeyer
Fonte: MUSEU Oscar Niemeyer, 2011²

De fato, nos espaços privados de exposição, tudo é pensado com o objetivo de possibilitar o isolamento da obra de arte, o máximo possível, desde a ausência de contato com o ambiente externo à busca pelas condições ideais de iluminação e de isolamento acústico, tudo é pensado a fim de que a obra possa ser percebida como uma unidade em si.

Essa “busca pela perfeição formal do espaço expográfico eleva a obra ao status de posteridade artística, de beleza imortal, de obra-prima.” assim sendo “a galeria assegura o status de arte a tudo que expõe.” (PEREIRA, 2007, p.48)

A obra de arte assume o lugar do objeto ritualístico, sagrado, inatingível, que se relaciona com o observador apenas de forma transcendental. O objeto artístico não é alcançável pelo observador e a própria organização da galeria se encarrega de deixar a obra de arte livre do toque do espectador, exigindo dele a mesma distância do fiel diante do objeto de culto. (PEREIRA, 2007, p.50)

Além disso, no espaço privado, o status de arte é reforçado pelo curador, responsável por selecionar a obra que será exposta. Conforme Pereira (2007, p.50) “o aval do curador e do crítico de arte confere à obra exposta um caráter

² Disponível em: <http://www.museuoscarniemeyer.org.br/fotos.htm>

inquestionável: questionar o objeto exposto no Cubo Branco³ é quase uma blasfêmia.”

No entanto, não se pode deixar de considerar que esses espaços privados, “por representar o enaltecimento do artista e sua elevação à categoria de eleito, dentre tantos outros, acaba por criar uma barreira entre a arte e o público.” (PEREIRA, 2007, p.51)

A reprodutibilidade técnica permitiu à obra de arte emancipar-se e desvincular-se de sua função ritual. Segundo Benjamin (1994, p.171, grifo do autor) “*com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual [...] Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.*”

De acordo com Pereira (2007, p.158):

A possibilidade de reprodução libertou a obra de arte de seu local de origem, desvalorizando seu valor tradicional e sua autenticidade, fundados na herança cultural. Os objetos artísticos, até então intocáveis, tanto no sentido físico quanto valorativo, puderam abrir-se a novas significações, como, por exemplo, a política.

Com a chegada da arte contemporânea, o espaço da arte é repensado e envereda para o espaço público, o espaço urbano, que no decorrer da história humana, foi e continua sendo palco de manifestações culturais e artísticas.

“As cidades contemporâneas tornaram-se importante material para a arte, tanto como tema quanto como suporte artístico.” (FERREIRA, 2005, p.2)

A ideia de obra integrada a esse espaço surge na década de 60, como veremos:

Os anos 60 foram marcados por tradições culturais alternativas, democráticas e socialistas. Mas, também, por uma arte que, inspirada na redefinição da função da arte na sociedade e na síntese dos diferentes gêneros artísticos, não queria sustentar o *establishment* cultural. A arte que floresceu e se propagou nos museus era considerada, naquele momento,

³ A expressão “cubo branco” é referência à terminologia adotada por O’Doherty em seu livro *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. O autor usa essa expressão para se referir à galeria de arte. Segundo ele “o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco”. (O’DOHERTY, 2002, p.4)

um produto de consumo da cultura burguesa. (ARTE PÚBLICA, 1998, p.272)

A partir deste período a arte tende a aproximar e interagir com o público espectador, fazendo-se apropriar de saberes até então de acesso a poucos.

3.1 A arte vai para as ruas

Com a intenção de democratizar o seu acesso, é visto uma crescente necessidade de a arte sair desses espaços privados. A própria concepção de arte na contemporaneidade representa isso e avança para o espaço urbano, para as ruas.

Peixoto (1998 apud FERREIRA, 2005, p.2) fala que:

Trata-se de tirar as obras das instituições culturais, dos circuitos de exibição estabelecidos, dos padrões convencionais de classificação, e levá-las a um diálogo mais amplo. Não tomar as obras isoladamente, como intervenção num espaço mais complexo. Redefinir o lugar da obra de arte contemporânea, a partir de sua integração com outras linguagens e outros suportes.

Nesse sentido a arte contemporânea resultou a uma transformação não só da concepção de arte, mas também do espaço da arte, dos usos dos diversos espaços urbanos e de suas práticas possíveis. A distinção entre público/privado, exterior/interior, coletivo/individual, é reajustada pelo seu aparecimento e pelas e pelas novas formas de comunicação inerentes a ela.

De qualquer forma, o espaço urbano, como próprio nome já diz, é por natureza mais aberto e a primeira função que o distingue do espaço privado é a facilidade de acesso. O espaço urbano é de todos e de ninguém em particular, em princípio, todos o podem usar com os mesmos direitos.

Muitos autores chegam a colocar que com isso, se faz necessário repensar o tratamento diferenciado entre produções artísticas locadas nesses espaços institucionalizados da arte e no espaço urbano da cidade.

Dado a essas circunstâncias e de acordo com Pereira (2007, p.52) “impõe-se uma nova questão para a obra de arte: o ponto de visibilidade ou o lugar em que a obra será exposta.”

Fora do espaço da galeria, no espaço urbano, “a obra encontra-se completamente nua, exposta, sem qualquer arcabouço que a proteja.” (PEREIRA, 2007, p.53). De fato, a obra nesses espaços perde a segurança, de acordo com o autor:

[...] uma vez abandonada sua redoma protetora, perde-se a segurança e a neutralidade do espaço asséptico em que se encontrava e passa a revelar os novos limites onde se inscreve, sofrendo uma profunda influência do novo lugar. O lugar onde a obra é exposta impregna e marca essa obra, direta ou indiretamente, seja ela feita direta ou indiretamente para o museu. (PEREIRA, 2007, p.52)

Considerando essa afirmação sobre a relação do lugar com a obra de arte, é possível dizer que embora se tenha uma estrita relação dessas obras com o espaço que as abriga, neste caso a cidade, há um sério problema à sua exposição: “o que o Cubo Branco permite à obra de arte, a rua lhe recusa” (BUREN, 2001 apud PEREIRA, 2007, p.55)

Pereira (2007) coloca que em primeiro lugar, alocadas no espaço urbano as obras precisam brigar com a grande poluição visual da cidade para serem apreciadas. Sob este aspecto, os problemas decorrentes da exposição dessas obras em meio a tantos poluidores visuais remetem aos problemas da organização expositiva dos museus do século XIX, relatadas no início deste texto.



Figura 3 - Intervenção urbana de Joelson Bugila, Criciúma (SC)

Fonte: acervo da pesquisadora, 2011

Buscando analisar o processo de percepção das obras de arte nesses espaços urbanos e caóticos da cidade, Abramo (1998 apud PEREIRA, 2007) parte da análise deste processo de assimilação da arte no espaço urbano e sugere a existência de uma nova forma de percepção. Para ela, o transeunte⁴ não contempla a obra uma única vez, pois não há esse momento de fruição como ocorre nos espaços institucionalizados. Para a autora, a obra não é contemplada, ela é absorvida aos poucos pelo transeunte, formando-se em sua memória, o que faz crer a existência de uma nova modalidade de percepção, cujo processo que se constrói diariamente.

Pereira (2007) argumenta que em segundo lugar, a obra longe do espaço galeria/museu sofre um abalo na sua aura. Como ele mesmo coloca:

O status de arte que os limites da galeria lhe conferiam é questionável na arte pública, uma vez que, para todos esses autores, perde-se a confirmação da sua função legitimadora, como se fosse possível apreender do público passante: “se isto é arte, porque não está na galeria?” (PEREIRA, 2007, p.59)

Neste caso as produções artísticas urbanas, se levarmos em conta a transformação do conceito de aura em Benjamin, parecem experimentar uma revalorização em seu status de obra de arte.

Segundo Benjamin (1994, p.170) aura, “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. [...] é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ela deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade.”

“Ao romper com as fronteiras do museu/galeria e ganhar o espaço público, a obra de arte pública destrói a distância que a separa do espectador e, logicamente, de sua *aura*, potencializando a relação entre a obra e o sujeito.” (PALHARES, 2006 apud PEREIRA, 2007, p.162)

⁴ Segundo Ferreira (2009, p. 1976): Adj. 1. Que passa [...] 3. Indivíduo que vai passando; passante, caminhante, andante.

Nesse sentido chega-se a ponto de afirmar que a arte se torna mais relevante quando exposta no espaço público.

Meramente contemplativas ou assumidamente contestadoras, as obras de arte expostas no tecido urbano criam novas possibilidades de diálogo com o público, pois, ao extrapolar o espaço hermético do museu/galeria, tornam-se elemento instigador na relação entre o cidadão e o espaço público. (ALMEIDA, 2003 apud PEREIRA, 2007, p.120)

Isso deixa clara a complexidade que é a exposição de uma obra de arte fora do espaço privado, num local urbano, e evidencia o papel do lugar sobre a obra.

O espaço urbano tem uma função, a sua essência está na forma como este é utilizado pelos artistas, ou seja, das práticas que possam acolher, que torna possível ou até favorece contato direto entre obra e público cotidianamente.

A instalação da obra fora do espaço privilegiado da galeria parece refletir a preocupação com a experiência do sujeito com a obra, uma vez que o espaço público passa a ser percebido como espaço privilegiado de fruição, que possibilita o contato da obra com um número muito maior de pessoas. (PEREIRA, 2007, p.122)

Porém este uso já não se faz só em função das dimensões objetivas, isto é, por ser um espaço democrático e de fácil acesso, mas cada vez mais incorporam outros aspectos mais subjetivos, como as motivações, as aspirações e os valores inerentes ao espaço urbano. A dimensão simbólica, ganha mais força, os espaços urbanos passam a ser utilizados também pela sua subjetividade⁵ que contém.

Por incorporar esse diálogo entre arte e novos espaços até então não atingidos, a obra passa ter novas funções, já que se torna criação aberta e produção de novos significados.

Sob essa perspectiva, essa nova função da arte não se limita apenas a dessacralizar o espaço do museu. Ao contrário, segundo Montes (1998 apud PEREIRA, 2007) além de democratizar o seu acesso, ela promove uma nova experiência, altera a relação do cidadão com o espaço urbano, possibilita uma redescoberta, cria novas identificações com o espaço da cidade, reconstitui identidades sociais e culturais.

⁵ Segundo Ferreira (2009, p. 1884) subjetividade compreende-se como: [...] 3. Individual, pessoal, particular [...] 5. Diz-se do que é válido para um só sujeito e que só a ele pertence, pois integra o domínio das atividades psíquicas, sentimentais, emocionais... [...]

Essa nova atuação da arte nos espaços urbanos requer, quase sempre, um aprofundamento da cultura que se manifesta no cotidiano. Já que a mensagem transmitida pela obra nesse espaço, considerada assim uma obra aberta, implica numa leitura da arte na qual as diferentes interpretações podem assumir valor real.

Nesse sentido como é colocado em Arte Pública (1998, p.273) “Não estamos mais diante de obras pré-estruturadas, mas diante de obras estruturadas pela percepção do espectador que começa, então, a modificar a sua relação com as manifestações artísticas urbanas.”

Assim, conclui-se que ao libertar a obra de arte de sua função de culto, a arte toma novos caminhos. O espaço institucionalizado de museus/galerias vive na tentativa de manter a aura da obra de arte única e seu valor de culto, ao passo que o espaço público, urbano, se torna um grande cenário aberto a novas possibilidades de fruição e de existência da arte.

3.2 A arte urbana e sua efemeridade

As obras de arte urbana são projetos efêmeros, de materiais mais vulneráveis, que se localizam num determinado período de tempo e não para permanecerem definitivamente.

Interferências ocorrem a ela, como pichações, incisões, poluição (carros soltam fuligens que produzem novas texturas alterando a cor original) e até mesmo as próprias condições climáticas. De fato, como coloca Pinheiro (2008, p.83) “a vida da obra se torna produto de sua relação com o meio e possibilitam novas leituras do objeto no campo ampliado.”

Se observarmos a intervenção referenciada aqui, constataremos que no geral, os transeuntes, neste caso espectadores da obra, relacionam-se com ela como um objeto que qualquer um pode fazer o que bem entender. Estes sujeitos se apossam do objeto como se pertencesse a eles. E de certo modo pertence.

Como vimos anteriormente, enquanto o chamado sistema de arte, num comportamento disciplinar diante do objeto, submete o espectador a um conjunto de regras para contemplar e vivenciar as obras, como coloca Pinheiro (2008, p.96)

“tendo que passar por inúmeros constrangimentos institucionais [...], no espaço urbano, o constrangimento dá lugar a uma familiaridade.”

De acordo com o mesmo autor:

[...] a obra quando inserida no espaço da cidade, atinge uma espécie de grau zero de sua existência, isto é, deixa de ser definida apenas pelas intenções do artista que a criou num dado momento e lugar como potência sógnica, baseada num conjunto de indicações e sentidos dados por seu criador, e passa a absorver para si uma série de novas interferências que a enriquecem, levando-a a infinitos desdobramentos. (PINHEIRO, 2008, p.84)

Na cidade se torna impossível controlar o trânsito dessas interferências, no entanto ao afirmarmos que a obra sofre inúmeras intervenções aleatórias ou conscientes sobre sua forma, retira-se a condição de objeto mudo, de seu poder simulador, pois há uma simulação gerada pela obra, criando um falso espaço, mas que de fato enriquecem a existência da obra.

Sua existência se constrói das vivências e do comportamento da cidade, aliado às intempéries do tempo, produzindo seu corpo-forma, revestindo-o de novas configurações e desidentidades múltiplas, na medida em que todas as alterações formais que lhe são provocadas pelas inúmeras interferências geram uma riqueza visual, formal e sógnica. Seus sentidos se multiplicam ininterruptamente. (PINHEIRO, 2008, p.84)

Na medida em que se escapa todo e qualquer tipo de poder e controle, a idéia da arte urbana que propicia a alteração na paisagem leva-nos a uma percepção de que tudo pode ser feito com ela, pois “sua condição de existência é definida no confronto com a complexidade do espaço urbano e para o estado do homem na cidade.” (PINHEIRO, 2008, p.84)

4 DIALOGANDO SOBRE ARTE E CIDADE: OS ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO EM CONTRAPONTO COM OS CONCEITOS DE PÚBLICO E PRIVADO

“Vivemos em busca de espaços, sejam eles para qualquer hora e situação, ora só passamos por eles, ora resolvemos parar e ficar alguns minutos ou muito mais, pois ele é o palco das práticas sociais” (GONÇALVES et al, 2009, p.218).

A partir da concepção de espaço da arte, quero explorar aqui duas ideias: a relação entre arte e cidade, e o espaço urbano como um novo espaço à práticas artísticas.

Sabendo das infinitas dificuldades de se definir arte, ao relacionarmos com a cidade, percebo como é notória, a dificuldade encontrada em falar de cidade, poderíamos dizer que ela fala por si mesma, assim como a arte, a cidade é indefinível, indescritível, única.

No entanto dentre várias características inerentes a cidade destaco a diversidade como uma das mais marcantes. Leite (2008, p.65) ao falar dos diferentes olhares sobre a cidade comenta sobre “a tensão fundadora da cidade: a questão da diversidade *versus* singularidade.”

Toda cidade tem sua personalidade própria, sua identidade, suas próprias características que o diferenciam de outras, ao mesmo tempo, que é maleável e possibilita relações com diferentes esferas dentro dela.

A imagem da cidade é composta pela diversidade cultural, é ela que lhe imprime contorno e ritmos únicos.

De cultura se entende que:

[...] é todo o conhecimento que uma sociedade tem sobre si mesma, sobre outras sociedades, sobre o meio material em que vive e sobre a própria existência. Cultura inclui ainda as maneiras como esse conhecimento é expresso por uma sociedade, como é o caso de sua arte, religião, esportes e jogos, tecnologia, ciência e política. (SANTOS, 1996, p.41)

Assim a cidade é composta de milhares traços, cores, sinais gráficos, sons, sotaques, letras, roupas, religiões, políticas, massas, volumes, movimentos e etc.

Na contemporaneidade percebemos que os grandes centros urbanos, são cenários da diversidade e da desigualdade, apresentando uma página multicultural. Percebemos assim, que a cidade ao mesmo tempo que nos aproxima nos afasta.

É aqui o lugar onde convivem as relações entre ciência e religião, política e educação, a família com o individualismo crescente, em termos de espaço físico, centros super construídos com periferias vazias, arranha-céus com favelas, mas principalmente, a cidade é o lugar onde convivem pobres e ricos, velhos com jovens, mendigos e doutores, católicos e protestantes...

Como coloca Rolnik (1994, p.40) “é como se a cidade fosse um imenso quebra-cabeças, feito de peças diferenciadas, onde cada qual conhece seu lugar e se sente estrangeiro nos demais.”

Tudo isto dificulta uma definição do que seja a cidade, que pode ser, ao mesmo tempo, tudo e nada. Como se define, então, a cidade?

Para Rolnik (1994, p.13) “[...] a cidade é antes de mais nada um imã, antes mesmo de se tornar local permanente de trabalho e moradia.”

Nesse turbilhão de acontecimentos envoltos à cidade surge o homem que anseia por absorver o mundo, integrá-lo a si; anseia por compreender pela ciência o seu eu curioso e faminto de mundo; anseia por querer tornar social a sua individualidade, por unir na arte a sua essência limitada a uma existência humana coletiva.

Não há uma única maneira de compreender o espaço em que vivemos, de compreender a realidade que nos cerca, de nos próprios compreendermos enquanto sujeito⁶ formadores de identidade cultural. No entanto esse observar, movimento que torna-se importante para aumentar as possibilidades de atribuir novos significados, novos olhares e percepções, se relaciona intimamente com a arte, modo singular de reconhecer a história e a identidade de uma cidade.

Leite (2008, p. 58) dialoga sobre aspecto: “o homem deixa marcas de sua humanidade” essas marcas se relacionam com a cidade, transformando-a, e dando novos significados.

⁶ Segundo Ferreira (2009, p. 1892): (...) 12. Filos. O indivíduo real, que é portador de determinações e que é capaz de propor objetivos e praticar ações. (...) 14. Filos. Agente, fonte de atividade. (...). Assim, pode-se pensar o sujeito como um ser que pensa, age, e que ao passo que constrói também se constrói esteticamente e culturalmente.

O que nos torna humanos é essa nossa capacidade de, imersos no mundo, dar significação e, assim, produzir cultura, expressando-nos autoral e autonomamente nas diversas linguagens. Somos sujeitos eminentemente culturais; portanto, produzidos *por* e produtores *de* cultura. (LEITE, 2008, p.59)

A arte é o meio indispensável para essa união do sujeito com o todo. A compreensão da identidade singular imerso na diversidade coletiva da cidade, reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias. Ou seja, “a arte, em suas diferentes facetas, é uma das formas de produção cultural do homem em relação com a natureza, que expressa movimentos históricos, sociais e culturais de grande importância para a formação de todos os sujeitos” (LEITE, 2008, p.62.)

Ao pensar a cidade como imã, relembro Rolnik (1994, p.19): “construir e morar em cidades implica necessariamente viver de forma coletiva”. De fato, por mais que se tenham milhões de pessoas circulando no mundo, na cidade nunca se está só “o homem só no apartamento ou o indivíduo dentro do automóvel é um fragmento de um conjunto, parte de um coletivo.”

Na cidade dividida pela luta de classes, o efeito imediato da obra de arte é o efeito de suprimir as diferenças sociais existentes criando assim uma coletividade universalmente humana e democrática. A arte surge para ajudar o homem a reconhecer e transformar a sua realidade social. A criar sua identidade⁷. Se estabelecer como sujeito único interagindo num ambiente coletivo.

A arte na cidade estimula a comunicação, incentivando as pessoas, exigindo sua participação, e de uma maneira democrática “a obra de arte nos fala não apenas sobre ela, mas também de nós mesmos, da sociedade, do mundo. Faz com que percebamos ligados e responsáveis por essa relação homem-cultura-natureza.” (LEITE, 2008, p.63)

Nosso contato com a arte nos transforma, porque o objeto artístico consegue despertar em nós, reações que aguçam nossa vontade de apreender e

⁷ Segundo Ferreira (2009, p. 1066): [...] 2. Conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa [...] 3. O aspecto coletivo de um conjunto de características pelas quais algo é definitivamente reconhecido, ou conhecido. Para Hall (2006, p.11) “a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores e as identidades que esses mundos oferecem.”

sentir a cidade que nos rodeia, que no cotidiano de nossas ações muitas vezes acaba se tornando distante.

Entre a complexidade da cidade e a complexidade da arte existe uma grande afinidade. “Significa uma reação do complexo de elementos culturais que estão dentro de nós diante do complexo cultural que está fora de nós, isto é, a obra de arte.” (COLI, 2004, p.117)

Nesse sentido unir cidade e arte é um convite a desafiar o sujeito, a cidade e seus espaços, um convite a se dispor a conhecer as múltiplas facetas escondidas, o olhar para o entorno, por diferentes ângulos, a contemplar, observar ativamente, fazer relações com nossa bagagem cultural. A cidade nos permite isso de maneira democrática, e esse é um dos caminhos possíveis para a formação cultural do ser humano através da arte.

Os sujeitos, em suas interações diversas, circulam em variados espaços culturais e experienciam, também, diferentes formas de produção cultural. É no diálogo com o outro e com a cultura que cada um é constituído, desconstruído, reconstruído, cotidianamente. O acesso aos bens culturais é meio de sensibilização pessoal que possibilita, ao sujeito, apropriar-se de múltiplas linguagens, tornando-o mais aberto para a relação com o outro, favorecendo a percepção de identidade e de alteridade. (LEITE, 2005, p.23)

Como vimos no capítulo anterior, com os desdobramentos dos movimentos artísticos a arte passa a seguir por caminhos do fazer artístico que valorizam mais o processo de construção do que a obra em si. O lugar da arte enquanto espaço físico também é colocado em questão e ela passa a ocupar novos espaços, dentre eles a própria cidade, afinal cada sujeito pode estabelecer inúmeras associações com diversas partes da cidade onde vive.

4.1 A cidade como um novo espaço às práticas artísticas

No decorrer da história da arte, vamos observar a cidade sendo apropriada como espaço pelos artistas, como elemento de criação.

A cidade por muito tempo foi um dos objetos de representação dos artistas. Com o advento da revolução industrial a atenção sobre as cidades se

intensificou. Desde então a arte passou a ser pensada também como algo que tem relação com o seu lugar. Tornou-se objeto de estudo e um campo de interseção para artes visuais: pintura, fotografia, cinema, vídeo, arquitetura, intervenções, graffiti, lambe-lambe, entre outras manifestações.

Como nos situa Gonzalves e Estrella (2006, p.2):

É na Paris do final do século XIX, quando a cidade ocidental se redefine urbanisticamente aos golpes do martelo da revolução industrial, do automóvel, das grandes avenidas, que o realismo na literatura, na pintura e no teatro dá lugar ao simbolismo, iniciando-se a crise da representação e a fusão entre arte e vida.

É nessa crise onde a arte se liberta da representação figurativa, que surge novos pensamentos sobre a experiência artística, uma nova arte, que renova também essa relação entre homem e cidade.

A partir de então, essa distância entre arte e sociedade começa a ser problematizada, o resultado disso como propõe Gonzalves e Estrella (2006, p.3) é:

Uma mudança de foco nos processos criativos – permitiria passar da “compreensão dos signos” para o “processo de sua articulação”, ou seja, da interpretação do significado para o processo de significação ou de produção de sentido. Vistos como utopias, esses movimentos, embora não tivessem transformado efetivamente a sociedade - como era seu projeto - tiveram uma inegável contribuição para o estabelecimento de uma nova sensibilidade não só nas artes, mas também na sociedade, projeto que continuaria a ser perseguido em outras épocas e em outros lugares, embora de forma distinta.

Essa mudança bem mais tarde, no alto modernismo americano do pós-guerra, deu início aos trabalhos de arte na cidade e com a cidade. “As ações do Movimento Fluxus, iniciado por George Maciunas, os happenings de Allan Kaprow, as performances de Joseph Beuys, Gilbert e George e Yves Klein” são movimentos que “faziam da cidade ao mesmo tempo um material maleável e uma ferramenta para causar estranhamento, convidando-nos a verdadeiras aventuras perceptivas e interessantes questionamentos.” (GONZALVES; ESTRELLA, 2006, p.3)

No Brasil essas experiências que colocam a cidade como espaço para criação, bem como em outros países, também se difundiu. Um exemplo é Helio Oiticica, nos anos 60, a Semana de Arte Moderna de 1922, com seus manifestos e ações de rua, prolongando-se pelas décadas seguintes, em ações individuais ou

coletivas de outros artistas, embora também sob outros formatos e linguagens e usando inclusive recursos tecnológicos que ampliava o alcance dessas intervenções.

Nesse novo contexto artístico, os artistas não almejam criar obras de arte em seu sentido tradicional, mas muitas vezes objetos artísticos com potencial para o estranhamento com um viés lúdico, que muitas vezes interrompem um hábito, alteram o curso de um andar, de um olhar pela cidade. (GONZALVES; ESTRELLA, 2006)

De fato, essa possibilidade de resignificar a realidade, é vista de maneira muito própria nas cidades, nessa experiência da rua.

É como se na caminhada, no contato com distintos elementos objetuais e imagéticos (edifícios, barracas, cartazes, outdoors) que nos comunicam histórias, discursos e poderes, pudéssemos fazer e refazer, de certa forma, o espaço que nos circunda, conferindo a essa experiência qualidades intensivas, tanto ao nível da percepção, quanto ao nível das articulações dos signos ali presentes e da resignificação dos espaços e seus códigos. (GONZALVES; ESTRELLA, 2006, p.5)

Guattari (1992 apud GONZALVES; ESTRELLA, 2006) também crê que as práticas sociais que são possíveis entre a relação da arte e a cidade são importantes para a investigação desses espaços, pois ambas nos convidam a ressignificarem o caráter estético e subjetivo, onde o estético diz respeito as formas de sensibilidade criadores e o subjetivo à produção social de estilos e modos de vida.

Mac Auge (2003 apud GONZALVES; ESTRELLA, 2006) trás o conceito de lugares e não-lugares, ocorrentes nas grandes cidades. O lugar se define por seu caráter identitário, histórico e relacional e um espaço que não pode se definir nem nessas características definirá um não-lugar. Nessa lógica estariam inseridos os shoppings centers, aeroportos, terminais entre outros. Na cidade cada vez mais se prolifera esses não lugares.

Entretanto, as cidades resistem, e parecem querer conquistar cotidianamente seu próprio espaço. “O ato poético que identifica a arte é um dos dispositivos de retomada desse espaço subjetivo da cidade.” (GONZALVES; ESTRELLA, 2006, p.6)

Essa arte feita na cidade e com a cidade pode ser pensada como prática social que dá sentido às maneiras que ocupamos e produzimos o espaço urbano e que também somos produzidos por eles.

Como afirma Vera Pallamin (2000, p.24), as obras desse tipo de arte:

[...] permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política.

Assim as produções artísticas urbanas, neste contexto, são práticas sociais comunicativas, que devem ser consideradas como dispositivos de comunicação⁸ e produção social de visões de mundo e modos de vida, que nos permitem repensar os modos como nos relacionamos com o urbano e os significados sociais que lhe são atribuídos. (GONZALVES; ESTRELLA, 2006)

É concebível que muitos artistas, não por acaso, têm colocado a cidade, cada vez mais como personagem principal de suas produções. Vendo a cidade como espaço de criação, pensando nela como produtora de sentido, se faz interessante um estudo sobre o processo de criação que se convencionou a chamar, conforme traz Gonzalves e Estrella (2006): de “arte pública” (DEUTSCHE, 1996), “arte urbana” (PALLAMIN, 2000) ou “arte contextual” (ARDENNE, 2004).

Nesse sentido, essa arte será entendida aqui para além de uma concepção decorativa ou ornamental, mas sim, como o processo de se apropriar dos signos existentes do espaço urbano e de “brincar” com eles, permitindo confrontar e rever valores, regras e códigos sociais e da cultura.

⁸ Segundo Gonzalves e Estrella (2006) atualmente a vida cotidiana se constitui especialmente pelo atravessamento dos sistemas tecnológicos de comunicação e de seus jogos discursivos de poder. Ao estabelecer um enfrentamento visual especialmente com os apelos publicitários, essa escritura urbana recoloca a cidade a possibilidade de uma recepção renovada da obra de arte como fenômeno de comunicação. É nesse cenário que a arte urbana assume um papel efetivo de re-convocação dos sentidos e da reflexão sobre nossa atual condição urbana. E ao se lançar nessa missão de atravessar e interferir no fluxo de vida, especialmente o cotidiano urbano, a arte negocia com o sistema vigente de comunicação e, mais uma vez, retoma, de outra forma, essa sua condição de dispositivo.

4.2 Os espaços públicos e privados dentro das cidades

Ao estabelecer a relação de arte e cidade e criar uma proposta artística para esse novo espaço da arte, se faz necessário um estudo dos espaços públicos e privados dentro da cidade, locais possíveis que acolhem essas novas práticas artísticas.

Percebe-se que obras contemporâneas, desde o final dos anos de 1960, têm sido direcionadas para espaços urbanos, que permitem acesso público e, por este motivo, chamadas de “arte pública.”⁹ Essa atribuição, bem como sua própria nomenclatura, foi concebida a uma categoria de objetos artísticos urbanos, sem que houvesse a garantia de que de fato, essas produções estivessem situadas num espaço que é realmente público, já que por muitas vezes, esse espaço é mediado pelas tensões e disputas dos diversos poderes que agem sobre ele. (ALVES, 2006)

Visto que público é o conceito que caracteriza a arte em questão, é pertinente analisar a noção de público e privado para um melhor entendimento sobre arte urbana que é pública. Para definir e diferenciar esses espaços na cidade se faz necessário voltar na história da formação das primeiras cidades.

4.2.1 O surgimento dos conceitos de público e privado

Na história da formação da cidade¹⁰, a dicotomia entre espaço público e privado, tem o seu surgimento na *pólis*¹¹, cidade grega da antiguidade clássica. (NASCIMENTO, 2003)

⁹ Destaco o termo arte pública, que compreende a arte nos espaços públicos da cidade, em comunhão com Alves (2006) a fim de trazer reflexões há respeito desses espaços e conceitos de público. Já que a arte enquanto alocada no museu, por exemplo, também de fato, é pública.

¹⁰ Segundo Braga e Carvalho (2004, p.2) “as primeiras cidades surgem como resultado de transformações sociais gerais – econômicas, tecnológicas, políticas e culturais -, quando, para além de povoados de agricultores (ou aldeias), que eram pouco mais que acampamentos permanentes de produtores diretos que se tornaram sedentários, surgem assentamentos permanentes maiores e muito mais complexos, que vão abrigar uma ampla gama de não-produtores: governantes (monarcas, aristocratas), funcionários (como escribas), sacerdotes e guerreiros. A cidade irá, também, abrigar artesãos especializados, como carpinteiros, ferreiros, ceramistas, joalheiros, tecelões e construtores navais, os quais contribuirão com suas manufaturas para o florescimento do comércio entre os

O surgimento da *pólis* na Grécia, como nos coloca Cardoso (1985, p.21), “esteve vinculado a um vigoroso aumento da população, que a arqueologia comprova a partir de aproximadamente 800 a.C.” Este acréscimo demográfico, juntamente com “uma retomada do progresso tecnológico, artesanal e comercial, foi fator de rápida urbanização.”

No que refere a este período Chalita (1998 apud NASCIMENTO, 2003, p.64) nos diz que:

[...] os séculos VII e VI a.C. representaram períodos de grande estímulo para a Grécia. Assimilando elementos de outras culturas, adaptando-os e aprimorando-os, os gregos construíram uma civilização admirável, sem paralelo na cultura ocidental.

Desta forma, nesse período de constante transmissão de ideias e dinamismo cultural em que a Grécia se encontrava, é que surgiram as primeiras concepções de uma nova visão do mundo e das coisas.

Beneficiados pelo seu momento histórico e pelas condições ambientais favoráveis, pois dispunham de boa localização geográfica e de grande força física, os gregos tinham tempo disponível e capacidade intelectual para formular conceitos sociais e jurídicos que, de uma forma ou de outra, se sustentaram até os dias presentes. (NASCIMENTO, 2003)

Neste sentido “a cidade grega estabelece um novo vínculo social, não mais em função da religião ou da submissão a um monarca, mas sim da interação de sujeitos fundada na co-participação de uma soberania política.” (GOMES, 2002, p.40).

É na *pólis* grega que cria-se um novo domínio da vida coletiva que redefine seus quadros físicos e comportamentais, fazendo surgir o conceito público, como coloca Cardoso (1985, p.21):

Do ponto de vista topográfico, uma *pólis*, no seu núcleo urbano, dividia-se com freqüência em duas partes, que podiam ter surgido primeiro independentemente: a *acrópole*, colina fortificada e centro religioso, e a *ásty* ou cidade baixa, cujo ponto focal era o lugar de reunião (posteriormente também um mercado com lojas), a *ágora*.

povos.” Para aprofundar a discussão do surgimento das cidades sugiro consultar bibliografia de Braga e Carvalho referenciada no final desta pesquisa.

¹¹ Utilizo o termo *polis* (em itálico) em comunhão e conforme referenciado nos autores pesquisados.

Neste período percebe-se que “a distinção fundamental do espaço já não é entre o sagrado e o profano; agora se trata das distinções entre o público e o privado (*oikos*)¹²”. (GOMES, 2002, p.41)

Isso pressupõe um novo arranjo espacial, assim como argumenta Gomes (2002, p.41) “o espaço da *pólis* é então pensado e figurado como círculo. Ao centro, a *ágora*, antigo espaço aberto destinado ao mercado, é desde então delimitado e ganha o estatuto de espaço público, lugar de encontro de *isioi* (iguais).”

A *ágora* era a principal praça pública na constituição da *pólis*. Era o lugar onde ocorriam reuniões as quais os gregos discutiam assuntos ligados à vida da cidade. Era onde aconteciam as assembleias, um espaço público de debates para os cidadãos gregos, onde se podiam decidir sobre temas ligados a justiça, leis, obras públicas, cultura, etc. Enquanto elemento de constituição do espaço urbano, a *ágora* era símbolo de cidadania e o espaço público por excelência. Era nela que o cidadão convivia com o outro, onde ocorriam as discussões políticas e os tribunais populares. (CARDOSO, 1985).

Desde a Grécia, no surgimento da *ágora* vemos a importância do espaço público, enquanto produtor de democracia, liberdade e comunicação.

Segundo Augustinho (2007, p.151):

Desde o início da história da civilização mundial, os seres humanos sempre questionaram a vida: a sua condição, o seu presente, o seu passado, também o seu futuro. É muito raro encontrar alguma cidade no mundo que não tenha uma praça central, qual não seja ou não tenha sido importante para a formação cultural e filosófica de seus habitantes. Torna-se justo afirmar que quase todas as manifestações filosóficas, artísticas e culturais de uma cidade passam-se na sua praça central geralmente. Uma praça, sendo um importante local de referência, fica favorável a qualquer atividade relacionada a esse objetivo.

Em Criciúma cito a Praça Nereu Ramos, localizada no centro da cidade. Neste espaço aconteceram muitos fatos e atividades que contribuíram para a formação da sociedade cricumense.

Conforme Augustinho (2007, p.152) “o pensamento vivo de Criciúma, aquele que moldou a forma de ser e agir do povo, foi consolidado na sua praça central, desde a construção no início dos anos 30 do século passado, até os dias

¹² Segundo Cardoso (1985) o *oikos* era o local que reunia além da família, diversas categorias de agregados livres e de escravos, e bens variados como terras, rebanhos, porém todos e tudo obedeciam ao chefe em questão.

atuais.” De fato, muitas manifestações ocorreram e ainda ocorrem nesse principal espaço público do município, e que são muito importantes para o desenvolvimento cultural da população em geral.

“Por inúmeras vezes, a Praça Nereu Ramos tornou-se palco de manifestações importantes, as quais culminaram em decisões e ações de valor social, político e cultural” (AUGUSTINHO, 2007, p.151). São atividades voltadas ao público: muitas de caráter religioso; diversas, de cunho artístico e cultural; outras, ainda, ligadas a correntes políticas. E são esses importantes episódios que segundo Augustinho (2007, p.151) “levaram grande parte da população a desenvolver a sua própria filosofia, através de constantes observações e reflexões a respeito.”



Figura 4 - Espetáculo do Cirquinho do Revirado (à esquerda) e evento alusão ao Dia Internacional da Mulher (à direita), Praça Nereu Ramos, Criciúma (SC)

Fonte: sites especificados abaixo¹³

Na atualidade as intervenções artísticas no meio urbano podem ser vistas como forma de propor essa troca de informação através da criação de novos signos no espaço público. Já que em suas obras, os artistas tendem a criar uma gama de possíveis interpretações para os passantes, dando início assim a um processo comunicativo.

Seja para demarcar um território, expressar ideias, criticar o sistema a arte urbana mantém a ideia de passar uma mensagem adiante, sendo assim uma forma de manifestação, uma das maneiras de se exercer a democracia em nossos tempos.

¹³ http://www.satc.edu.br/site/?pagina=subareas/noticias/detalhes.asp&i_area=1&i_conteudo=5165&http://www.portalriomaina.com/noticia/saude-da-mulher-em-destaque-483

É uma tentativa de recuperar o público do espaço público.

Na *polis* grega veremos a distinção de espaço público e privado, como afirma (NASCIMENTO, 2003, p.64) “o privado era o que acontecia na casa (*oikia*).”

A casa era a sede da família e as relações familiares eram baseadas nas diferenças: relação de comando e de obediência, donde a idéia do *pater familias* do pai, senhor de sua mulher, de seus filhos e de seus escravos. Isto constituía a esfera privada. A palavra privado tinha aqui o sentido de *privus*, do que é próprio daquele âmbito em que o homem, submetido às necessidades da natureza, buscava sua utilidade no sentido de meios de sobrevivência. Neste espaço não havia liberdade, pois todos, inclusive o senhor, estavam sob coação da necessidade. (FERRAZ JR, 2001 apud NASCIMENTO, 2003, p.65)

Assim, os que puderam, “em virtude de terem suas necessidades atendidas, via de regra através do trabalho escravo, libertaram-se da casa [...] e foram à praça do mercado em busca de seus iguais” (NASCIMENTO, 2003, p.65)

Pois somente no convívio com outros homens, ou seja, fora de seu lar, é que o homem poderia ser igual e criar conceitos novos como liberdade e igualdade. Assim fica fácil compreender que uma vez que se encontrava livre, começou a pensar nas coisas não-privadas, a pensar num outro universo diferente daquele em que vivia.

Olivia (2003 apud GONÇALVES ET AL, 2009, p.217) “defende a ideia de que a cidade é a condição espacial da relação dos valores libertários modernos e da configuração dos direitos do homem. Ela produz a estimulação cultural e o conhecimento.” Tematizar o espaço público é pensar sobre a vida social, é pensar sobre cultura urbana.

Os espaços públicos, tomados enquanto campos de significação, são qualificados por um conjunto de relações históricas, políticas, econômicas, culturais, sociais e estéticas. Nesta construção material e simbólica de que se caracteriza o espaço público, a dimensão artística participa como constituinte, havendo entre ambas uma sintonia processual.

4.2.2 As primeiras concepções

Nos dicionários da língua francesa compostos no século XIX, segundo Duby (2009) nasce de fato o verbo privar, significando domar, domesticar. O autor cita o exemplo encontrado no dicionário: “um pássaro privado”, revelando o sentido de extrair do domínio selvagem e transportar para o espaço familiar da casa.

Duby (2009, p.16) descobre que: “o adjetivo privado, considerado de maneira mais geral, também conduz à ideia de familiaridade, agrega-se a um conjunto constituído em torno da ideia de família, de casa, de interior.”

O autor cita outra expressão encontrada no dicionário da língua francesa, que se impunha em seu tempo: “A vida privada deve ser murada” e propõe esta interpretação: “Não é permitido procurar e dar a conhecer o que se passa na casa de um particular”. (DUBY, 2009, p.16)

Isso é o que marca bem o termo privado, em seu primeiro sentido, mais direto, mais comum, o privado se opõe ao público.

Sobre público o autor remete a definição encontrada: “O que pertence a todo um povo, o que concerne a todo um povo, o que emana do povo”. (DUBY 2009, p.17) Neste caso a autoridade e as instituições que o sustentam, o Estado.

Esse primeiro sentido evolui para uma significação paralela, segundo Duby (2009, p.17):

Diz-se público o que é comum, para o uso de todos, o que, não constituindo objeto de apropriação particular, está aberto, distribuído, resultando a derivação no substantivo *o público*, que designa o conjunto daqueles que se beneficiam dessa abertura e dessa distribuição.

No Brasil segundo Abrahão (2008) a ordenação do espaço público começa no final dos anos 1980 durante a elaboração de um projeto de lei desenvolvidos na prefeitura de São Paulo no primeiro governo popular pós ditadura militar que procurava reafirmar nas ruas e praças da cidade a recém-iniciada redemocratização do país, agrupando-as sob denominação de espaços públicos, os imprescindíveis ao exercício da cidadania e à manifestação da vida pública.

Para ele espaços públicos seriam “lugares onde deviam estar assegurados os direitos do cidadão ao uso da cidade, a acessibilidade à memória,

segurança, informação, conforto, circulação, além do acesso visual à arquitetura e à estrutura urbana”. (ABRAHÃO, 2008, p. 16).

Nesse contexto, as intervenções artísticas urbanas funcionam como práticas sociais comunicativas, que nos garante esse direito à cidade, de repensar os modos como nos relacionamos com o espaço público e os significados sociais que lhe são atribuídos.

Como nos coloca Gonzalves e Estrella (2006, p.5)

A pertinência e importância de se discutir a arte urbana – arte feita na cidade e com a cidade – está no fato de que esta pode ser pensada como prática social que tece com a cultura e a história uma densa trama simbólica que dá sentido às maneiras como produzimos e ocupamos os espaços públicos e, ao mesmo tempo, somos “produzidos” por eles. (GONZALVES; ESTRELLA, 2006, p.5)

Os valores da arte urbana são tecidos na sua relação com o espaço público, nos seus modos de apropriação pela coletividade. Dessa maneira como coloca Pallamin (2000) essas práticas artísticas podem contribuir para a compreensão de alterações que ocorrem nesse espaço da cidade, assim como podem também rever seus próprios papéis diante de tais transformações: quais espaços e representações modelam ou ajudam a modelar?

Nesses termos, ela pode desviar a apreensão do espaço público para novas considerações sociais, novos acessos, desestabilizando subordinações e marginalizações - aproximando-se, neste sentido, ao direito à cidade.

4.2.3 Transformações do espaço público e privado

Hoje, são confusas as noções do que engloba o espaço público. O senso comum associa a espaço público, normalmente, somente a estradas, as praças e os edifícios de propriedade governamental. Na verdade, como coloca Alves (2006, p.14) “cinemas e shopping centers são espaços públicos tanto quanto um estádio esportivo, um museu ou um centro cultural, não importa o regime jurídico de propriedade.”

Assim, a noção de espaço público se modifica, já que nessa lógica, são chamados públicos certos locais acessíveis a qualquer um e não necessariamente espaços sob poder do Estado, que como tais, são públicos, pois fazem referência à coletividade.

Solá-Morales (2001 apud ABRAHÃO, 2008) define então a criação desses “espaços coletivos”, como por exemplo, o shopping center, que é espaço privado na exploração econômica e de propriedade jurídica, mas não no uso e no significado para a cidadania, convertido em espaço coletivo pela apropriação que se faz, o mesmo se pode ver no bar da esquina, na banca de jornal entre outros.

De fato para ele:

[...] os espaços coletivos, enquanto ambigualmente públicos, por adquirem utilização coletiva, e ambigualmente privados, ao serem absorvidos por usos particulares eram recorrentes da diluição dos limites das categorias do público e do privado, característicos, a seu ver, de nosso tempo.” (SÓLA-MORALES, 2001 apud ABRAHÃO, 2008, p.57)

Hertzberger (1996) também considera que o uso de um determinado espaço coloca em questão seu caráter privado ou público. Para o autor a oposição de público e privado refere-se ao acesso a um espaço, à forma de supervisão sobre ele e de quem o utiliza. A seu ver qualquer espaço aberto ou fechado pode relativamente ser considerado público e privado.

De acordo com Rossi (2001 apud ABRAHÃO, 2008) ruas e praças, juntamente com os monumentos, edifícios públicos e o que é de público encontrável nas atividades urbanas fixas (lojas, hospitais, universidades, edifícios públicos e privados, etc.) constituem a esfera pública de nossas cidades.

Há outras abordagens das categorias público e privado que dizem respeito à variação do grau público dos lugares comuns pelo controle de acessibilidade.

Neste aspecto, cito Madanipour (1996 apud ABRAHÃO, 2008) para quem um espaço público é um espaço aberto para o público em geral, não controlado por indivíduos ou organizações privadas. Em termos absolutos esse conceito, considera pública uma área acessível a todos e mantida pela coletividade, e privada uma área cujo acesso é determinado por um pequeno grupo, ou por uma pessoa que tem a responsabilidade de mantê-la.

Madanipour (1996 apud ABRAHÃO, 2008) atribui o surgimento de espaços públicos com significativo grau de controle privado à inabilidade ou relutância do poder público em administrar o orçamento para a provisão e manutenção de seus espaços públicos. A seu ver, a nova divisão entre público e privado que a partir daí se estabeleceu reflete e influencia as relações sociais existentes nas cidades. Para ele, o desequilíbrio entre os espaços realmente públicos e os espaços privados ou privatizados (bairros fechados, passagens particulares subterrâneas, etc. contribuem para essa fragmentação do espaço urbano).

Nesse sentido Sobarzo (2006, p.95) coloca que:

A realidade hoje nos impõe grandes questionamentos para a abordagem do espaço público. A consolidação de novos produtos mobiliários – loteamentos fechados, shopping centers, centros empresariais, parques temáticos, centros turísticos – questionam o significado do espaço público. Os novos espaços “públicos” – realmente semipúblicos ou pseudopúblicos – são muitas vezes caricaturas da vida social, negando ou ocultando as diferenças e os conflitos, tornando a sociabilidade mais “clean” e, em último termo, negando-a.

Sendo assim hoje, o que se percebe de um modo geral é que “o espaço público não constitui mais que uma denominação daquilo que seria dado acesso ao público em geral de forma indiscriminada” (ALVES, 2006, p.20). Na realidade o que se percebe é que ele não indica nem mesmo uma premissa de livre expressão ou de visibilidade irrestrita do que ali está exposto.

4.2.4 Poder e dominação no espaço público e privado

O espaço envolve o poder e o poder significa controle e dominação. Como aponta Lefebvre (1992 apud SOBARZO, 2006, p.96), o espaço possui a característica de ser “politicamente instrumental, facilitando, com isso, o controle da sociedade”, mas essa dimensão tende a ser disfarçada, já que “assume uma aparência externa de neutralidade”.

No Brasil, essa relação entre o espaço, a dominação política e o poder, se inicia em meados do século XIX, no processo de constituição da propriedade da

terra (privada e pública) no marco da transição do Brasil Colonial ao Republicano. De acordo com os padrões da Lei de Terras de 1850, o poder, não somente econômico, mas também político, é transferido da terra ao detentor da sua propriedade. (SOBARZO, 2006)

Nesse sentido, Martins (1994 apud SOBARZO, 2006, p.96) coloca que:

No Brasil a distinção entre público e privado ficou restrita ao patrimônio público e ao patrimônio privado, à esfera da propriedade e não dos direitos das pessoas, sem ganhar, contudo, clareza nessa distinção. Essa falta de diferenciação clara do público e do privado significa, do ponto de vista da dominação política, a invasão da esfera do público pelo privado, no intuito de reproduzir, ampliar e/ou consolidar as relações de poder.

Desse modo, observa-se uma difícil relação entre público e privado, especialmente quando analisadas sob o ponto de vista de poder das elites locais e municipal.

No que se refere a ideia do poder municipal Sobarzo (2006, p. 97) coloca que esta “como zelador dos interesses coletivos deve ser assumida como um ideal não cumprido ou, pelo menos, não cumprido totalmente.” Pois em geral, “a ação do poder municipal mostra uma mistura de interesses públicos e privados – que pode ir dos interesses próprios do prefeito até os interesses de grupos locais dominantes.”

Como aponta Carlos (2001 apud SOBARZO, 2006, p.97), o espaço público “se revela como instrumento político intencionalmente organizado, manipulado pelo Estado, nas mãos de uma classe dominante.”

No que se refere ao espaço público Sobarzo (2006, p.97) diz que “é possível afirmar que a sua relação com o poder municipal é direta, já que este exerce o seu domínio – do ponto de vista legal constituindo-se, por excelência, no espaço da intervenção do poder público”. Nesse sentido, o espaço público reflete muitas vezes múltiplos conflitos de interesses.

As diferentes administrações municipais procuram deixar as suas “marcas” no espaço público, assim como o utilizam como “moeda de troca” para fins eleitorais. Nesse sentido, as inaugurações e re-inaugurações de calçadas, parques e praças – além de outras obras, serviços ou equipamentos públicos – dificilmente são realizadas como se essas ações fossem consideradas próprias e cabíveis à administração municipal. Pelo contrário, as obras são apresentadas como corporificação da preocupação e da capacidade especial da autoridade. Assim, a obra fica personalizada e o voto fica comprometido, reproduzindo as relações de patrimonialismo e

clientelismo que perpassam a sociedade brasileira desde tempos coloniais. (SOBARZO, 2006, p.98)

Essa presença do Estado no espaço público é visível de diversas formas. Vejamos, por exemplo, como coloca Alves (2006) a conhecida ideia que o poder público tenta imprimir ao espaço urbano ao pintar de branco os contornos da calçada, incluindo partes do paisagismo, como árvores e pequenos arbustos além de outros mecanismos delimitadores das vias urbanas.

Isso indica à população que o poder público existe e está presente, como coloca Alves (2006, p.19):

O branco não só designa a presença da institucionalidade no muitas vezes descuidado espaço público da cidade, como também indica à população que a presença do controle estatal existe, ainda que disfarçada apenas no processo de decorar e embelezar o ambiente urbano através de artifícios como a impressão asséptica e bem cuidada que o branco é capaz de dar aos detalhes da rua.

Yazigi (1997 apud ABRAHÃO, 2008) apóia-se no fato de que no Brasil havia um profundo descaso no tratamento dispensado à rua, tanto pela sua população, que dela não se servia em seus questionamentos políticos, quanto pelos governantes, que eram incapazes de (re)converter com eficácia os recursos arrecadados para o tratamento e manutenção daqueles espaços.

Segundo o mesmo autor é necessário a redefinição sobre o futuro dos espaços públicos a partir dos fundamentos que chamou de “direito de entorno”, conjunto de direitos legislados, porém nem sempre assimilados ao espaço público, seriam eles: o direito de acesso, o direito de circular e estacionar, o direito à liberdade de ação, o direito à manutenção, o direito à indenização por danos, o direito à limpeza e higiene, o direito à informação e à participação.

Analisar e entender essa relação de poder, controle e dominação nesta pesquisa se faz importante, tendo em vista, que a arte nesses espaços estará conflitando com inúmeras questões relacionadas a essa questão como veremos adiante.

4.2.5 A apropriação privada dos espaços públicos

Gomes (2002, p.177) coloca que:

Um primeiro elemento fundamental nessa dinâmica no Brasil metropolitano é o enorme crescimento do chamado setor informal de economia: camelôs, guardadores de carros, prestadores de pequenos serviços. [...] O adjetivo informal serve para denominar todo o ramo de atividade que foge ao controle do Estado e, por tanto da legislação vigente.

Este setor informal, citado por Gomes, se estabelece como um meio de explorar uma certa atividade sobre uma área pública que, em princípio, deveria ser de livre acesso à todos. “O livre acesso pressupõe a não exclusividade de ninguém ou de nenhum uso diferente daqueles que são os de interesse comum. Na prática, no entanto, o que ocorre é uma apropriação desses espaços.” (GOMES, 2002, p.177)

Tomamos os camelôs, como exemplo, que literalmente ocupam as ruas, se estendem nas principais vias de circulação. Percebemos que há toda uma estratégia de ocupação, de pequenas malas abertas até que gradativamente vão incorporando estruturas fixas. Outro exemplo, pode se encontrar nas atividades dos guardadores de carros. Em uma área que por direito é pública esses guardadores a transformam em uma área de fato privada. Para estacionar, deve-se pagar como se fosse um estacionamento privado. (GOMES, 2002)

Como aponta Gomes (2002, p.178):

Em lugares de grande afluência, eles “autorizam” o estacionamento e ocupam calçadas, colocando acessos para os carros conseguirem subir o meio-fio. Muitas vezes se vangloriam de ter acertos com as autoridades públicas e, dessa forma, recriam regras e constituem novos poderes. Tudo isso ocorre sobre um espaço que presumidamente é público e tem sua regras de ocupação ditadas pela lei, que na maioria das vezes restringe justamente o estacionamento de veículos.



Figura 5 - Comércio ambulante dos hippies (à esquerda), e ambulantes e suas performances (à direita), Praça Nereu Ramos, Criciúma (SC)

Fonte: site especificado abaixo¹⁴

Os efeitos no que diz respeito à essas práticas, não podem ser medidas de forma direta. Gomes (2002) coloca que se processa uma degradação moral desses espaços, no que se refere ao contrato que prevê a forma e os limites para ocupação dos espaços, que protege o patrimônio comum e procura assegurar igualdade de condições a todos.

A degradação do espaço nessas invasões é física, mas também, em grande parte, construída pelos usos que são substitutivos à idéia de um espaço público, um espaço de convivência e, sobretudo, um espaço de respeito ao outro. (GOMES, 2002, p.180)

Suas manifestações de apropriações podem ocorrer por meio de estruturas físicas fixas, mas também pode ser uma ocupação veiculada por instrumentos bem mais sutis e simbólicos.

Gomes (2002) cita alguns exemplos, nas favelas, narcotraficantes dominam completamente o espaço, estabelecendo um rígido controle de acesso. Outro exemplo é as torcidas de futebol em dias de jogo. Em São Paulo, inclusive, os poderes públicos já chegaram a estabelecer roteiros para que não haja conflitos entre as torcidas de clubes diferentes.

“Isso funda ao espaço público uma idéia de território identitário fechado e exclusivo.” (GOMES, 2002, p.182)

Hoje, essa progressão das identidades territoriais diz respeito a afirmação de identidades sociais na cidade, e o espaço acaba se tornando fragmentado nas divisões impostas por esses grupos de afinidade.

¹⁴ Disponível em: <http://leilagoncalvesdeoliveira.blogspot.com/2011/03/praca-nereu-ramos-imagens-da-cidade-de.html>

Pallamin (2000) coloca que essa concepção de territorialidade envolve sentimento e representações expressas individual e coletivamente, e que está ligada a ordens de subjetivação em relação ao espaço.

A territorialidade associa-se à promoção de identidade. Se, por um lado, pode ser expressão de posse, como descrito acima, por outro pode significar uma conquista de direito de uso, instaurando novos modos de competência e presença social. (RONCAYOLO, 1990 apud PALLAMIN, 2000)

Assim em comunhão com esses autores pode se afirmar que a arte urbana, quando emerge de ações como afirmação de territorialidade, transita dentro deste antagonismo.

4.2.6 Vida cotidiana, apropriação, identidades, lugar e espaços

A apropriação dos espaços públicos, pode se dar por meio do uso, para a realização da vida das pessoas no seu cotidiano. É nesse sentido que Lefebvre (1975 apud SOBARZO, 2006) define a apropriação dos espaços públicos como a finalidade da vida social e a contrapõe à dominação como vista anteriormente.

Mayol (2002 apud SOBARZO, 2006, p.105) concebe a apropriação como “uma privatização progressiva do espaço público”, determinada pelo seu uso habitual.

Nessa perspectiva, a apropriação é que dá significado ao espaço público, interligando as esferas do público/privado. Como coloca Mayol (2002 apud Sobarzo, 2006, p.105):

A apropriação constitui, assim, um prolongamento do privado no público, efetuado mediante o uso, tratando-se, desse modo, de uma “privatização corporal” porque feita pelo corpo do habitante que sai do espaço privado da casa (dentro) e vai “conquistando” para seu uso, para sua vida e, em último termo, para a sua reprodução uma parcela do espaço público (fora) definida pelas suas trajetórias.

Assim, essa relação público/privado deve ser considerada como produtora e como produto da apropriação, que cria relações de identidade e de reconhecimento para os seus usuários.

Como coloca Sobarzo (2006, p.105):

Na condição de lugares – o calçadão, a praça central, a praça do bairro, a rua comercial, a rua de residência, o parque – esses espaços públicos permitem analisar a interação público-privado na apropriação pelo uso definido nas práticas cotidianas.

O foco dessa análise deve ser sempre essa relação e não o espaço público isoladamente, já que é preciso analisar o público na sua relação com o privado, ainda mais neste caso, quando as atividades da vida cotidiana envolvem sempre, ou quase sempre, relações entre essas duas esferas. Como coloca Sobarzo (2006, p.101) “nesse sentido, pense-se no ato de morar e sua relação entre casa e rua; no ato de consumir e a interface entre loja e rua; ou no lazer, que pode ocorrer em espaços públicos, privados ou em ambos.”

Esse conceito possibilita incorporar a capacidade da vida cotidiana e a apropriação do espaço como parte na construção de identidade dos sujeitos, assim como as experiências do uso, do subjetivo ligado ao vivido, que vão além da simples materialidade do espaço, já que envolvem aspectos do imaginário e do simbólico, incluindo a potencialidade de transformação e mudança. (SOBARZO, 2006)

O conceito de espaço é modificado a lugar que é claramente definido por Carlos (1996 apud SOBARZO, 2006, p.104):

Quando, partindo da tríade habitante-identidade-lugar, lugar é a porção do espaço apropriável para a vida – apropriada através do corpo – dos sentidos – dos passos de seus moradores, é o bairro, é a praça, é a rua [...] os lugares relacionam-se ao cotidiano das pessoas, são locais apropriados pelo uso, espaços do vivido, carregados de significado, que criam a identidade.

O autor nos alerta para não conceber o lugar de forma autônoma, como se tivesse vida própria, mas na sua articulação com a totalidade espacial, considerando as suas relações com o caráter histórico e social da produção do espaço.

A dinâmica da cidade é também a operacionalidade de seus espaços de comunicação e mistura.

Como coloca Gomes (2002, p.229):

Espaços públicos são, por excelência, aqueles que se configuram como esses espaços de comunicação entre diferentes. Lugar de confronto e negociação, esses espaços são cotidianamente atravessados por estratégias de ocupação entre os diferentes grupos.

Já que os indivíduos privados dispõem da capacidade de estabelecer normas de acordo com os seus interesses particulares até mesmo dentro do espaço que é considerado público, nesse caso, “a forma cotidiana de se lidar com os espaços é a forma de significá-los.” (GOMES, 2002, p.229)

Assim percebemos facilmente que estas significações são construídas socialmente, e nossa habilidade consiste em decifrá-las.

Na cidade moderna contemporânea, segundo Gomes (2002, p.203) “alguns espaços públicos constituem os filtros por onde a comunicação social é obtida.” A cidade hoje perde seu sentido global, dentro de uma estrutura cada vez mais fracionada, e se transforma em uma aglomeração.

Nesse cenário veremos que algumas áreas, inclusive as artes urbanas surgem justamente com esse papel de ser intermediárias no diálogo entre diferentes segmentos e espaços que compõe a cidade.

Nos pensamentos de Santana (2009 p.228):

Compreende-se, pois, que o espaço na cidade, não é somente um espaço físico, mas também um espaço de significação. Fazem-se presentes lugares em que o público e o privado, o sujeito e a coletividade estão entrelaçados. As condições e as relações humanas se articulam no sentido de retomar o espaço, - mesmo que através de manifestações artísticas - numa dimensão de maior amplitude social e participativa, e não somente funcional. Isso implica na importância de se repensar e dar ênfase na multiplicidade de sentidos e outras significações que o espaço urbano nos oferece.

Também Certeau (1984 apud PALLAMIN, 2000) examinando as práticas sociais aborda esses espaços que compõem a cidade como dimensões abertas à reconstrução de seus sentidos, pelos quais os usuários reapropriam o espaço organizado por técnicas de produção sociocultural. Assim as manifestações artísticas que se dão nos espaços públicos são uma via de acesso a esse modo de reapropriação, quer efetivando-se temporária ou permanentemente.

Assim, enquanto espaço de representação, a obra de arte é também um agente na produção do espaço, adentrando-se nas contradições e conflitos aí presentes.

5 A CIDADE DE CRICIÚMA E A ARTE URBANA DE JOELSON BUGILA: PROPOSTAS DE DIÁLOGO E INTERVENÇÃO

Os espaços públicos na cidade de Criciúma são muito restritos. Conforme Golçalves et al (2009, p.215) “das 64 praças existentes, apenas duas cumprem a função social de uso, ou seja, as pessoas efetivamente desfrutam das mesmas.” São as duas praças localizadas no centro da cidade a praça do Congresso e à Nereu Ramos, que conforme Augustinho (2007) são atualmente, em Criciúma, os espaços onde encontramos oportunidade para mostrar ao público os valores artísticos e culturais. Já que segundo estudos dos espaços públicos de Criciúma Golçalves et al (2009, p.215) conclui que “a praça de bairros são pequenas nesgas de terreno, onde são colocados alguns mobiliários urbanos, como bancos, e não são apropriadas pela população do entorno.”

Outro espaço público são as ruas e calçadas que:

Segundo Jacobs (2003), cumprem uma função social importante enquanto possibilidades de espaços e convivência de trocas, do encontro e que, segundo Oliva (2003), viriam a contribuir para o fortalecimento da urbanidade, não consideradas pela população como espaços públicos. (GOLÇALVES et al, 2009, p.216)

Atualmente, a noção de rua reúne um leque de significações: pode designar espaços, sujeitos, práticas e acontecimentos, significando as contradições que atravessam o espaço público e a fusão do seu caráter social.

Andar pelas ruas centrais de Criciúma em alguns horários pode se tornar extremamente cansativo devido a diversos fatores: a rapidez na qual a cidade trafega, pessoas apressadas para chegar a algum lugar, carros ainda mais velozes. E em meio a todo o movimento do cenário urbano, esquecemos do valor da rua como espaço público, como um espaço de manifestações.

A rua é um espaço social complexo e, neste estudo, escolheu-se utilizar as ruas de Criciúma como campo de ação.

Recentemente a cidade recebeu uma intervenção artística urbana, em algumas paredes inutilizadas, onde um artista resolveu interferir no fluxo do cotidiano da cidade, e usar o espaço público como um lugar viável à prática artística

no sentido de trazer alguma reflexão sobre o espaço como maneira de comunicação e diálogo entrando em questão todos os tópicos discutidos nessa pesquisa.

5.1 Intervenção urbana: a cidade como lugar de diálogo e comunicação

Intervenção Urbana é um tipo de manifestação artística contemporânea, geralmente realizada em áreas centrais de grandes cidades. Consiste em uma interação de um objeto artístico previamente existente com um espaço público, visando colocar em questão as percepções acerca desse objeto artístico.

A intervenção artística tem ligações com a arte conceitual e é associada ao movimento Dada, aos neodadaístas e ao Acionismo vienense (Fluxus, Body Art). Os trabalhos desses artistas ressignificaram as práticas contestatórias dos anos 60 e 70, ao operar com ações diretas sobre o espaço urbano.

Conforme coloca Santana (2009, p.226):

Muitas intervenções de arte na cidade, por mais que representem uma face utilizada pelos meios de comunicação e propaganda, buscam uma estética para promover novas formas de relação entre o sujeito e o entorno urbano. Nota-se, portanto, a existência de uma estética urbana, racional, moderna, funcional e restritiva, que se impõe pela dominação econômica do tempo, sempre dinâmico, e dos lugares - já bastante privatizados - inviabilizando momentos e espaço onde os sujeitos passam a sensibilizar-se com o que está ao seu redor e modificar sua maneira de viver. Outras formas de relação estética com a cidade podem emergir por meio da arte urbana, principalmente na valorização dos espaços públicos, introduzindo a arte na própria vida, não como ornamento, mas, sim, como possibilidade de transformação humana.

As intervenções buscam, quase sempre, uma religação afetiva com os espaços degradados ou abandonados da cidade. De fato, consiste em um desafio, no mínimo, de inserir na cidade uma ideia preexistente, através de grafittis, cartazes, performances ou outros elementos plásticos, que se confundem com as da sinalização urbana, a publicidade popular, os movimentos de massa ou com as tarefas cotidianas, de forma a criar um diálogo, a modificar o significado ou as expectativas do senso comum, quanto a esse objeto.

Joelson Bugila,¹⁵ com apoio da Galeria de Arte Contemporânea da Fundação Cultural de Criciúma realizou uma intervenção artística urbana na cidade que refletia questões a cerca do homossexualismo e que compôs a sua exposição intitulada "BUUU!" exposta de 16 de março a 29 de abril de 2011.

A intervenção ocorreu nas ruas centrais da cidade, sendo cerca de 500 cartazes que atuaram como dispositivos de comunicação¹⁶ que se distinguiam em dois modelos diferentes, de dimensão A0, colados em muros, postes, tapumes, paredes entre outros.



Figura 6 - Intervenção urbana de Joelson Bugila, Praça do Congresso, Criciúma (SC)

Fonte: acervo da pesquisadora, 2011

5.2 Função urbana do cartaz como dispositivo de comunicação de arte na cidade

O cartaz, suporte desta intervenção em questão, é um modo de comunicação entre a visão do artista e a massa, tendo por objetivo transmitir um certo número de itens de um a outra, porém através disso ele adquire, de acordo

¹⁵ Ilustrador, designer e artista plástico, Bugila é natural de Criciúma (SC), vive e trabalha em Porto Alegre (RS). A partir das intervenções na cidade o artista realiza pinturas e instalações valendo-se de materiais como o estêncil, colagens, desenhos a grafite e pinturas em acrílico, aplicados em outras superfícies como telas, papéis, caixas de leite, camisetas ou paredes de galerias. Já realizou exposições pelo Brasil, e conta com projetos artísticos em Paris, Londres, Santa Catarina, Porto Alegre, Montevideo, Buenos Aires e São Paulo.

¹⁶ Dentro do texto, página 24, trago pensamentos de Gonzalves e Estrella (2006) a respeito da obra de arte como dispositivo de comunicação.

com Moles (1974), uma função de educação e cultura, pois acondiciona valores, elementos de cultura, provoca questionamentos, espaço para manifestações, como nos coloca:

O cartaz é, na *sociedade urbana*, cujos muros são povoados de imagens, um dos mais poderosos fatores [...] do que se chamou de *autodidaxia*: autoformação do indivíduo pela contemplação – a um nível de atividade extremamente fraca quase passiva, mas indefinidamente renovada – de um certo número de imagens que são elementos de cultura. (MOLES, 1974, p.54)

A intervenção de Bugila induz uma mensagem, questiona valores, luta contra o preconceito homofóbico e por esse motivo provoca um ruído.

Nesse sentido recorro a Moles (1974, p.55) quando nos diz:

O cartaz tem função estética, como poesia, sugere mais do que diz. Evoca imagens memorizadas, mas nesta evocação atrai uma série de *conotações* [...] Um cartaz pode pela sua estética, desempenhar, em relação à massa social um outro papel além daquilo que ele tem a dizer. O indivíduo pode recusar o seu sentido e aceitar o seu valor, o cartaz enfeita a cidade ou a enfeia.

A intervenção induz uma mensagem por meio subjetivo através de sua ilustração, dois homens se beijando e dois homens de mãos dadas, sugerindo assim o homossexualismo. Houve a intenção do artista, porém como toda obra subjetiva a população interpreta e a acolhe segundo suas normas.

Segundo reportagem vinculada no portal do jornal A Tribuna¹⁷, houve quem não entendeu a intenção da intervenção. *“Não entendi nada. Parecem irmãos gêmeos, mas não sei”*¹⁸, diz o vendedor Antonio dos Santos.

Mas houve quem arriscou: *“Eu vejo que são dois rapazes e acho que são namorados. Talvez quem fez isso quis dar um tapa de luva nos preconceituosos e mostrar que não é uma imagem tão estranha, como muito gente acha”*, comenta a estudante Renata Garcia.

¹⁷ Disponível em: <http://www.clicatribuna.com/noticia/desenhos-chamam-a-atencao-de-quem-passa-pelo-centro-61815>

¹⁸ As falas destacadas em itálico e entre aspas referem-se aos depoimentos dos sujeitos co-participantes desta pesquisa, entrevistados no decorrer do processo. Esse destaque garante a fidelidade das falas colhidas, analisadas e aprovadas pelos entrevistados.

Karen Tavares aprovou a iniciativa. *“Acho que faz pensar. Quem passa por aqui normalmente vê anúncios e esse desenho ou choca ou deixa as pessoas curiosas, mas em todos os casos faz pensar. Talvez tenha sido essa a intenção do artista”.*

Neste caso, vemos que a função da intervenção artística urbana é tornar o espaço urbano um lugar de comunicação, enquanto prática cultural, provocar o cidadão, promover experiências capazes de modificar os modos de ser e ampliar as relações que se estabelecem com o espaço.

5.3 Comunicação enquanto prática cultural

“A fala e a escrita não são nossos
únicos sistemas de comunicação.”
(FERRARA, 1986, p.1)

De acordo com Ferrara (1986, p.6):

Toda prática humana está inserida numa situação mais ampla, na medida em que se instala como elemento interferidor nos sistemas social, econômico e cultural, seja para confirmá-los, seja para alterá-los.

A comunicação no espaço público por meio de intervenções artísticas tem por matriz a noção da cidade como palco e objeto de comunicação, como espaço onde os cidadãos interagem, desde logo porque se dirigem a palavra.

Entretanto como afirma Ferrara (1986, p.6) “essa estrutura informacional não precisa ser, nem é exclusivamente verbal.”

Conforme Bornhausen (2010) no espaço urbano, podemos encontrar imagens diversificadas em apelos e intencionalidades, que recorrem aos seus estímulos visuais afim de chamar a atenção em meio a tantas outras imagens. E dentre essas diversas imagens presentes nestes espaços, existem aquelas que ao invés de pretender anunciar um produto de consumo, procuram intervir na visualidade da cidade ao buscar outro tipo de relação comunicacional com a espacialidade.

De fato, como nos coloca Vianna (2002, p.64)

A expressão "arte urbana" incorpora, assim, uma potencialidade comunicativa, onde o seu caráter exploratório (no sentido da busca de outros "consumidores") nubla fronteiras articuladas nesse espaço. Aí se localiza a intenção primeira dessa arte em comunicar: produzir significados para fora do campo artístico ou dos limites que identificam uma comunidade. E, ao ampliar e formar públicos, acaba por expor as redes de relações que se constroem para efetuar esses processos de comunicação, imbricadas aos agenciamentos realizados por atores no âmbito da produção cultural.

A comunicação enquanto prática cultural através de intervenções artísticas tem um traço de cidadania. Como coloca Brandão (2003, p.2) “desde logo quanto à liberdade de expressão no espaço público, mas também quanto aos valores do coletivo, como a interação comunicativa e a manifestação política.”

Vianna argumenta que:

Se percebemos a intervenção no muro, é porque ela se destaca na paisagem que integra e produz um primeiro significado: o reconhecimento de que existe um "relevo" no tecido urbano, algo que não é dali, mas está ali e se faz ali. A materialidade das "imagens" nessa "arte urbana" atravessada pela intenção de comunicar é o seu "relevo".

Este relevo é uma forma de comunicação, inserindo-o no que Ferrara (1986) denominou como texto não-verbal.

Como esclarece Bornhausen (2010, p.5):

Este tipo de texto, característico de ambientes como o espaço urbano, não se abre para uma ordem preestabelecida de compreensão do local onde está inserido, ao contrário, possibilita a construção de um sentido espaço-ambiental que, junto com os outros textos participantes, permite a interação total com o meio que os envolve, ele “existe no espaço, mas sua revelação depende da produção da sua leitura” (FERRARA, 1986:24).

Segundo Ferrara (1986), essa condição de leitura parte de duas condições, a atenção, que se caracteriza como um ato indutivo de percepção, e a sensação, que lida com a subjetividade do leitor, que recorre ao seu próprio repertório e o conjuga com o que está sendo lido.

Dessa forma, a “intervenção se dispõe a partir da leitura de quem o vê, é este que dará ou não sentido à sua exposição ao combinar as muitas imagens do espaço urbano e perceber a ligação de suas estruturas.” (BORNHAUSEN, 2010, p.6)

Assim a intervenção urbana constrói como coloca Moles (1974, p.27, grifo do autor) “*reflexos condicionados* [...] que se imprimem na cultura individual e, por isso, adquirem valor autônomo, independente do seu assunto.”

Porém a condição que esse leitor teve para atentar e fazer as correlações necessárias para ler esse texto não-verbal, presente na intervenção, vai de encontro a disponibilidade de tempo que este teve para ter tais observações.

5.4 Impedimentos temporais

Do mesmo modo com que a intervenção procurou causar uma modificação visual no espaço e passar uma mensagem ao público, ela se viu igualmente moldada pelas interferências que a espacialidade, e todo seu conjunto de apelos, lhe impõem.

Entre os elementos que mais se destacam e que podem melhor elucidar essas condições que a intervenção enfrentou ao se expor nesses locais, recorro a Moles (1974) que destaca duas situações, que podem ser aplicadas neste caso, e que juntas causam um enfraquecimento comunicacional: o tempo da imagem (a materialidade), e o tempo de leitura da imagem (o olhar em relação ao objeto artístico, neste caso a intervenção de Joelson Bugila).

Na primeira, pela forma como se constrói, a obra ficou sujeita ao desgaste físico em um curto prazo de tempo.



Figura 7 - Intervenção urbana, R. Coronel Pedro Benedit, Criciúma (SC)

Fonte: acervo da pesquisadora, 2011

A intervenção feita em frágil material como o papel, esteve em constantemente exposto as intempéries climáticas e a ações diversas da cidade, isto constitui a intervenção seu caráter efêmero, característica da arte urbana já relacionada nesta presente pesquisa, que fazem com que se reduza bastante seu tempo de permanência nos espaços.

E na segunda, pressupondo uma percepção imediata em meio a outros inúmeros estímulos, a obra têm seu tempo de veiculação também diminuído, já que à atenção necessária para ler essas imagens respondem ao ritmo estabelecido no espaço urbano.



Figura 8 - Intervenção urbana, R. Conego M. Giacca, Criciúma (SC)

Fonte: acervo da pesquisadora, 2011

Conforme Bornhausen (2010, p.2):

As imagens, na atualidade, têm tido uma ostensiva presença nos diversos meios de comunicação, o que vem caracterizando o modo como são lidas e a maneira como se projetam. Marcadas por uma vertiginosa exposição, seguem o ritmo acelerado de renovação constante, impulsionado pela demanda de outras imagens que também querem se fazer visíveis. A confrontação ininterrupta destas imagens, ao buscarem suas visibilidades, alteram significativamente suas comunicabilidades, pois têm sua duração comprometida em função de outras imagens que intentam ocupar seu espaço. Desse modo, a temporalidade das imagens têm sido um fator determinante no modo como se comunicam.

De fato, a intervenção ao utilizar o espaço urbano como suporte para sua difusão, participa como mais uma dentre as imagens existentes na cidade,

incorporando-se nos diversos conjuntos de intenções que ali se fazem presentes e que continuamente as constroem e lhe dão sentidos.

5.4.1 Repetição, distribuição, impacto e acesso

O mesmo autor, Moles (1974), complementa que uma das formas encontradas pelas imagens para evidenciar se nestas condições acima discutidas é usar a repetição:

No que concerne ao acesso é a repetição: um cartaz devidamente repetido, renovando seu estímulo, influência em profundidade o indivíduo, criando a motivação e mudando a natureza do fenômeno memorizador em causa. Ora quando se espalham cartazes numa cidade, a proporção de indivíduos que podem vê-los começa por subir muito depressa. (MOLES, 1974, p.164)

Isto se reconhece, pois, ao se utilizar de cartaz como suporte, que tem como uma de suas características uma capacidade altamente reprodutível, percebemos que a mesma intervenção, os mesmos cartazes, pôde ter sido encontrada diversas vezes em vários locais.



Figura 9 - Mapeamento das Intervenções, área central, Criciúma (SC)

Fonte: acervo da pesquisadora, 2011

Partindo da idéia da intervenção como excitação visual desdobrada em alguns segundos, podemos tentar compreender esse acontecimento da seguinte maneira: No trajeto que o sujeito faz na cidade, quantas vezes, em alguns minutos, é este solicitado, seduzido, chocado, distraído? Quais as imagens que o vêm perturbar?

Analiso a sucessão de cartazes que aparecem no campo visual de um cidadão criciumense.

Andando 350 metros, cerca de quatro minutos, pela rua Cel. Pedro Benedit, chego a conclusão que um transeunte pode se deparar com seis cartazes desta intervenção, os quais contrastam com outras tantas imagens.

Desta conclusão se deduz o aspecto essencial que Moles (1974) chamou de “choque visual”, ao lado do cinzento e do descorado da rua, os pólos de atração proposto ao transeunte, além da intervenção, são: vitrines de lojas, outros anúncios, carros, pessoas passando. E são eles que fazem ao transeunte solicitações suscetíveis de desviar seu olhar, por isso conforme Moles (1974) há essa necessidade de repetição.

Mas o fato é que, como visto, ao jogar a sua significação aos olhos do sujeito e este, ao estar inserido nas condições urbanas também já citadas, pode ainda nem sequer percebê-la enquanto apelo visual, muito menos notá-la através de suas outras intenções.

Além disso, com a repetição, chega uma hora que a intervenção se desgasta sob o olhar, como coloca Moles (1974, p.27) “este inevitável desgaste faz dissolver pouco a pouco seu valor estético, à medida que ele é melhor compreendido e melhor aceito e que o choque de cores e formas enfraquece.”

Isso implica numa vida útil da intervenção na cidade:

Chega o momento em que ele perdeu toda a sua força, em que o seu sentido foi inteiramente extraído como um limão que se espremeu. O cartaz cumpriu sua função, deve ser renovado. Mas pode ser que ele ainda subsista materialmente, geralmente manchado, rasgado, sujo, esquecido, constitua um novo elemento do ambiente urbano, adquira uma poesia de situação, lembrando mais a sua existência que o seu conteúdo. (MOLES, 1974, p.28)

Seria este, conforme Moles (1974) o meio mais racional de estudar o papel da intervenção na vida urbana: a situação na rua.

O mesmo autor coloca que “é o *tempo de apreensão disponível* que abre a porta a uma categoria dos modos de acesso: quantos segundos este ou aquele indivíduo, que está apressado ou passeando, pode consagrar a um cartaz?” (MOLES, 1974, p.113, grifo do autor)

Porem além destes impedimentos temporais, que culminariam na consagração da intervenção presente, há outro fator levantado a ser analisado: a capacidade do sujeito em entender o que se propõe na intervenção.

5.5 Impedimentos culturais

Já vimos os impedimentos temporais que a intervenção enfrentou ao se expor nesses locais e que segundo Moles (1974) causam enfraquecimento comunicacional da obra.

Moles (1974) coloca outros fatores que interferem no entendimento do que se propõe na intervenção, e que estarão ligados as reações do sujeito perante a intervenção, seriam esses: a taxa de esforço intelectual e o próprio nível cultural.

A taxa de esforço intelectual está ligada ao quociente intelectual, o autor coloca que:

[...] a metáfora, o artifício, o jogo são possíveis apenas a partir de um certo nível de quociente definível. O indivíduo tem que ser capaz de captar a metáfora, isto é: De *completar o termo ausente*, pois uma metáfora é uma comparação na qual um termo está elidido. (MOLES, 1974, p.113, grifo do autor)

Em conversa informal, quando questionado a respeito da finalidade dos cartazes na cidade, Tiago Zanette, 24 anos, acadêmico de administração, comentou que acreditava ser alguma estratégia de marketing, para alguma marca ou evento. Quando soube do que se tratava, o mesmo comentou que nem havia notado que eram duas pessoas do mesmo sexo.

Algumas pessoas de fato, não captaram a metáfora da intervenção, como já citadas nesta pesquisa.

Já o nível cultural seria entender a arte que se propõe, como Moles (1974, p.113) coloca:

[...] a posse no repertório da memória de um certo numero de associações propostas muitas vezes pela cultura popular no sentido de um mínimo de bagagem cultural: esta é fornecida, entre outras coisas, pelo conhecimento da linguagem corrente e pela linguagem da literatura ou do modo de vida. São eles, com efeito, que dão origem às associações de idéias.

Flavio Bianchi, 27 anos, acadêmico de Eng^a Mecânica, sabia que aquilo era de fato uma intervenção urbana, ele contou que morou em Londres e que lá havia muitas intervenções, colocou que sempre achou interessante, principalmente as inteligentes, no caso da intervenção em questão ele gostou da motivação, já que em Criciúma ele não vê esse tipo de ação constantemente.

Como diz Leite (2005, p.46) “se cada sujeito se constitui *na e por meio da* sua história de vida” é interessante poder observar como diferentes interpretações surgem de uma mesma obra de arte. Fica visível que o sujeito “coloca em jogo seus referenciais, todo o seu conteúdo de significações, para construir o entendimento da obra com a qual interage.”

De fato, é a taxa de esforço intelectual e o nível cultural de cada um, que modifica a capacidade de leitura e reação do sujeito perante da intervenção, e são através dessas reações que entenderemos o sujeito e a cidade.

5.6 Intervenção urbana: para entender o sujeito e a cidade

As marcas cotidianas que nelas foram impregnadas, recolocam no plano de uma intervenção de arte urbana, a própria condição da obra como objeto vivo e reverberante dos tráficos de tensões.

Como coloca Pinheiro (2008, p.91):

Para além de todo e qualquer valor cultural atribuído às obras, está o fato de que todo objeto artístico submetido aos embates cotidianos revela as condições dos indivíduos e seus conflitos [...] E perceber a obra de arte no âmbito de sua interferência no meio urbano, tem um sentido de entender inúmeras relações possíveis que se estabelecem entre o espectador, o meio e os fenômenos da natureza.

Neste caso, realizando observações da intervenção em questão, descobri acontecimentos que revelam a vida da obra na cidade, já relatadas nesta pesquisa,

porém algumas interferências questionam e dimensionam a obra a modo de compreender a própria cidade, no modo como é reconhecida e lida, numa vivência intensiva. Como coloca Pinheiro (2008, p.91) “a relação homem-obra revela as condições do homem urbano.”

Enfatizo aqui a intervenção submetida a cidade e suas experimentações: intervenção depredada, intervenção arrancada, intervenção pichada.

Pinheiro (2008) nos diz que essas condições acabam por tornar a obra mais rica, por revelar quem somos, o que é a cidade, sua pulsação e metamorfose no tempo-espço, ou seja, em função estética coletiva, elas podem ser úteis para estudar a cidade. E dessa maneira a cidade muda, como muda a vida e seus pontos de vista urbanos se transformam sob os efeitos da imaginação e da vida diária.

Nessa análise das implicações e consequências que a intervenção de Joelson Bugila teve na cidade, percebi que muitas obras foram depredadas, algumas até retiradas por completo. Isso diz muito sobre a cidade e a maneira que ela reconheceu e manifestou-se em relação a intervenção.

Para o propositor desta intervenção, quando questionado a respeito do que havia incomodado a população - o fato da obra trabalhar a temática homossexual, ou o fato de ter colado em “lugares impróprios”, ou ainda pela quantidade que foi colada - o artista Joelson Bugila afirma: *“Acredito que por todas as questões. A questão temática homossexual estava muito tímida, por se tratar de ilustrações lúdicas e não por não conter informação de texto. O fato de colar em lugares impróprios não é o fato de grande revolta, mas o que de certa forma incomoda é que pratiquei esta ação em pleno dia, pois se fosse a noite, não seria muito vista. A quantidade também tem um peso muito importante, pois foram muitos cartazes pela cidade, e o que é de grande volume, por se tratar de um ‘manifesto’ também incomoda. A incomodaç o vem de uma quest o de desenvolvimento social e cultural, de uma cidade que n o tem tal liberdade ainda para serem aceitas. O racismo, o bullying, e a homofobia   muito mais presente, pela falta de pensamentos ‘livres’ e de aceita o de um povo.”*

Como um dos motivos levantados seria pela temática proposta na intervenção, em entrevista, Daniele Zacar o, coordenadora da Galeria de Arte Contempor nea da Funda o Cultural, relatou alguma dessas experi ncias.

Segundo a mesma, pessoas se manifestaram contra a interven o dizendo que aquele cartaz estaria fazendo apologia ao homossexualismo, estaria

acabando com os bons princípios, que incentivaria as crianças, inclusive, citando até questões religiosas.

Daniele argumentou, falando que não se pode esquecer que aquele é o ponto de vista do artista, e que diferente do que elas achavam as crianças em visita a exposição quando questionadas a respeito da intervenção viam amor.

De fato, essas falas trazem à tona um olhar sobre as dificuldades encontradas por parte da população em assimilar valores que lhes são estranhos ou incomuns, neste caso uma determinada intolerância ainda presente a respeito de orientações sexuais diferentes das quais acreditam rotular como aceitáveis dentro da sociedade que convivem.

Para Tiago, quando questionado sobre o motivo de algumas obras sofrerem depredações, sendo algumas até retiradas do local, ele responde: *“eu não imagino porque arrancaram, se trata da questão homofóbica como você me falou, pode ter sido por isso, mas eu, por exemplo, nem reparei que eram dois caras de beijando.”*

Flavio, quando entrevistado, também deu o seu palpite: *“Acho que arrancaram porque é feio e porque muita gente não tem vocação pra arte, depois que algumas pessoas aprenderam a ler... elas preferem ler Matusa, Jorge e Mateus no cartaz do que tentar ler o que o desenho dizia, entende. São analfabetos sociais, diria analfabetismo visual, vê mais não enxerga, no caso muita gente não entendeu a mensagem... alias homofobia ta até fora de moda, a moda é ser gay agora”.*

Além dessa visão do sujeito e da cidade sob o ponto de vista da polêmica do homossexualismo abordada na intervenção, me deparei com outra questão crucial, a dificuldade de entender que aquilo era de fato uma manifestação artística, e a viabilidade desta ação ter acontecido em Criciúma, questão que envolve a utilização, controle e poder do espaço público, fato que discuto no próximo capítulo e que leva a construção de minha produção artística.

6 PENSANDO UMA NOVA INTERVENÇÃO: DIÁLOGOS ENTRE UM NOVO OBJETO ARTÍSTICO QUE DIALOGA COM A CIDADE E SEUS CONCEITOS.

Diante de todos esses questionamentos, “certamente não cabe à arte resolver problemas sociais, mas ela pode promover relações estéticas na tessitura urbana e engendrar, a partir dessas relações, reflexões éticas e políticas.” (FURTADO; ZANELLA, 2007, p.321) Por isso minha produção artística surge na intenção de resposta à intervenção de Joelson Bugila e seus questionamentos a respeito da utilização, controle e poder do espaço público, por ela levantados enquanto a recepção dessa manifestação artística por parte da população criciumense.

Pois como coloca Furtado e Zanella (2007, p.321):

Não cabe à arte suspender as diferenças que coexistem no entorno urbano e viabilizá-lo como um museu aberto, mas criar novas tramas urbanas com a arquitetura, com as paisagens e as pessoas. Acredita-se que a arte urbana pode promover experiências estéticas capazes de modificar os modos de ser e ampliar as relações que se estabelecem com o espaço, constituindo o que Argan (1993) chama de sentimento de cidade.

Com base nas informações recebidas pela coordenadora da Galeria de Arte Contemporânea da Fundação Cultural, houve manifestações contra a colocação desses cartazes na cidade, alegando que os mesmos estavam poluindo o espaço urbano.

Ela conta que uma pessoa ligada à própria Fundação, mostrou-se indignada por tal ação, levando inclusive o fechamento da galeria na manhã do dia 17 de março de 2011, dia posterior a abertura da exposição.

Segundo a mesma, muitos cartazes foram retirados por ação desta pessoa, alegando que a intervenção artística havia infringindo a Lei Nº 1.193¹⁹, de 1º de outubro de 1975, que institui o Código de Posturas do Município de Criciúma e dá outras providências, onde conforme:

Art. 24 - É proibido, nas zonas urbanas, sob pena de multa:
d) - colar cartazes, ou fazer qualquer outra espécie de propaganda comercial, nas paredes dos prédios, muros, cercas, postes, árvores,

¹⁹ Disponível em: http://camara.virtualiza.net/conteudo_detalhe.php?id=1094&tipo=l&criterio=

estátuas e monumentos, sem prévia licença de seus proprietários e autorização de Municipalidade, desde que preencham as condições legais exigidas para tal fim;

A Fundação Municipal de Meio Ambiente (FAMCRI) teria inclusive ordenado a retirada dos cartazes.

Porém ao dar uma rápida conferida na cidade, é possível perceber uma publicidade massiva de cartazes e anúncios de eventos, que se utilizam do mesmo suporte.

Em conversa com pessoas ligadas a tais eventos, quando questionadas a respeito desta lei, falaram que nunca encontraram problemas por colar esses anúncios nos espaços públicos.

Buscando esclarecimentos, Leandro policial militar, coloca que: *“normalmente quem fiscaliza isso é a Secretaria do Meio Ambiente da prefeitura, se está colando em local privado, ou autorizado, ou coisas do tipo... não tem o que fazer. Se é patrimônio público (vamos supor, colando na parede interna do terminal) pode ser preso por dano”* Porém acrescenta que é muito raro a polícia intervir, até porque normalmente os cartazes de show já são colados em locais tradicionais.



Figura 10 - Anúncios de eventos encontrados pela cidade de Criciúma (SC)

Fonte: acervo da pesquisadora, 2011

Temos de considerar que nem toda a informação que hoje tem por canal o espaço público urbano respeita, de fato, a supremacia do caráter público. Porém isso pode não ser eticamente problemático, recorro a Brandão (2003, p.2) que diz: *“precisamos de informação sobre eventos, serviços comerciais, atividades ou locais que são de oferta privada.”*

Já que nesses casos, a informação comercial é também de interesse de grande número de cidadãos. Brandão (2003) coloca que há um valor de interesse

social da informação que justifica um uso destacado no espaço público, mas a informação publicitária, por transportar ela própria valores de interesse geral, corresponde sempre a uma privatização do espaço visual público.

Porém a intervenção por ser uma manifestação artística e não de cunho publicitário, e a fundação por tratar de questões culturais e artísticas na cidade de Criciúma e por ser um órgão público do município, me leva a questionar se ela não seria a autorização de municipalidade a que se refere este artigo desta presente lei?

Um fator importante a ser levado em conta, é que muitos anúncios de eventos colados pela cidade, que são apoiados pela fundação, levam, inclusive, o logotipo da mesma. Porque nada se faz a respeito dessa ação?



Figura 11 - Cartazes de evento a ser realizado na Casa da Cultura (superior) e com o logo da FCC (inferior)

Fonte: acervo da pesquisadora, 2011

Joelson Bugila, quando questionado a respeito dessa determinada lei, defende seu trabalho: *“Bem, sobre a lei, eu concordo plenamente, mas ela é válida para **somente, em espécie de propaganda comercial**,²⁰ é o caso de São Paulo suspender todos os outdoors e placas com campanhas comerciais. Já pensou se*

²⁰ Grifos do entrevistado

todas as marcas tinham a liberdade de colar seus anúncios em todos os lugares da cidade? Meu trabalho de intervenção é totalmente efêmero, quando trabalhamos o efêmero, estamos sujeitos a qualquer intervenção de outro ser sobre o mesmo; o tempo é a nossa única certeza de permanência de uma intervenção. Até agora não encontrei problema nenhum, não fui barrado por alguém, nem policiais. Tem um fato curioso, que ninguém determina o lugar para fazer tal manifestação, desde que não agredimos a questão social, ambiental, a questão ética. Como por exemplo, manifestações de um grupo sobre algum fato ocorrido na sociedade, tarifas altas, salários baixos, política...entre muitas outras questões. Tem uma lei federal que não lembro qual é, que defende estas manifestações.”

Existem de fato algumas leis na Constituição brasileira de 1988²¹ que defende a liberdade de expressão e a democracia, como:

Art. 5º [...] IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença [...]

Art. 220º A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição.

§ 2º - É vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística.

Em contato com a FUNARTE, Instituição de apoio e fomento à arte vinculada ao Ministério da Cultura, via email, Alisson R. de Almeida Viegas, chefe de serviço, informa porém que a utilização do espaço público é, em regra, objeto de legislação municipal, nos termos da seguinte manifestação do Coordenador de Normas e Assessoramento, Dr. Osiris Vargas Pellanda, coloca: *“Não se identifica legislação federal que, diretamente, se aplique ao caso. Portanto, sugere-se a busca desta regulamentação na legislação do próprio município de Criciúma, ou, alternativamente, na legislação do Estado de Santa Catarina. Normalmente este tema é objeto de legislação municipal, que regulamenta concessões, permissões, autorizações e alvarás para utilização de espaços urbanos.”*

Pesquisando leis municipais que viabilizassem esta ação, me deparo com a Lei Municipal Nº 4.538²² de 23 de Outubro de 2003:

²¹ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm

²² Disponível em: http://camara.virtualiza.net/conteudo_detalhe.php?id=4430&tipo=l&criterio=

Art. 10. A exibição de anúncios com finalidade educativa e cultural, bem como os de propaganda política de partidos e candidatos, regularmente inscritos no Tribunal Regional Eleitoral – TRE, será permitida, respeitadas as normas próprias que regulam a matéria.

Como já analisado nesta pesquisa, a intervenção de fato constitui e possui um caráter educativo e cultural, como toda a obra de arte em questão.

Nas palavras do artista Joelson Bugila: *“Quando se trata de artes visuais, ela tem poesia e fundamentos. No meu caso, foi educativa, pois foi uma intervenção para mostrar as pessoas que todos temos direitos de ser feliz, ir e vir. Por que não? Qual é o problema de casais gays se apaixonarem e construir uma família? (um dos exemplos de direitos humanos)”*

Entrando em contato com a Procuradoria do Município, para questionar esta lei, fui informada que isso seria de ordem da Fundação Cultural.

Daniele conta que Criciúma, já teria sido palco de outras intervenções, como “Cuidado” em 2009, da artista Julia Amaral²³, e que não houve nenhum problema.



Figura 12 - Intervenção “Cuidado” em 2009, Praça Nereu Ramos, Criciúma (SC)

Fonte: site²⁶

Segundo Daniele, a quantidade colocada na cidade é o que deve ter assustado a população, mas afirma que não se trata de simplesmente poluir o espaço público, nenhum artista tem essa intenção, ela enfatiza a importância de artistas se apropriarem desses espaços e suportes, como uma forma de levar a arte ao convívio de todos, para pessoas que não frequentam a galeria e não tem um

²³ Para maiores informações: <http://galeriafcc.blogspot.com/2009/11/cuidado-julia-amaral.html>

contato com a arte, de usar esses espaços na cidade para mostrar que a arte é uma maneira de comunicação e pode ser capaz de suscitar inúmeras questões sociais. Coloca também a necessidade de se haver regulamentos, leis, que garantissem e incentivassem essa ação. Argumenta que uma das metas da galeria, bem como para a cidade de Criciúma, é entrar no circuito de artes do estado e do país, por isso se faz importante ações como essa, como já ocorrem nas grandes cidades.

Flavio, cidadão criciumense entrevistado, também concorda com esta ação e relata a importância desta na cidade: *“acho que a arte é para todos, não só pra quem pode, a intervenção é um modo de falar pra todo mundo que a arte está em qualquer lugar, o artista está na rua e não só no museu, e a arte é feita pra ser passada pra frente, é livre! Ninguém faz intervenção a 30 metros de altura por acaso, eles querem chamar atenção para a sua arte, assim ela choca, ela precisa chocar, tem gente que para pra olhar, mais a maioria tem que ser fisgada pela arte, e essa é uma das maneiras.”*

Já Tiago faz uma interessante observação: *“olha, eu não entendo muito sobre esse negocio de arte, mas se tu me questiona se eu acho que aquilo é uma poluição visual, eu digo o seguinte, tem um desses cartazes colados num prédio de advocacia ali na Av. Centenário, e o lugar não era nenhum desses local que o pessoal usa pra colar propaganda de outra coisa, como nos outros lugares que ele colou, sabe? E ele foi lá e colou aquilo, duvido que o dono do prédio tenha gostado, ainda mais que se trata de um prédio de advocacia, ai eu acho que quando a arte é exposta num lugar errado, já deixa de ser arte né? Assim eu acredito que passar a se caracterizar como poluição mesmo, não sei.”*



Figura 13 - Intervenção urbana, esq. Av. Centenário, Criciúma (SC)

Fonte: acervo da pesquisadora, 2011

Segundo Joelson Bugila: *“Hoje no mundo todo, existem as transgressões. O que é transgressão? Buscando dar uma concretude ao conceito, podemos dizer que transgressão acontece no ato de inventar novas lógicas, abertas e mutantes, de acordo com os encontros que a ela surgem. Dessa forma, a transgressão é um ato aberto para a participação e colaboração, no sentido de que ela própria, para existir, precisa ser abastecida de outras formas de vida. Sozinha ela fica vazia. Quem foi transgressor no mundo até hoje? Podem-se pontuar algumas situações: Na moda, a Chanel, em criar vestimentas masculinas para a mulher. Quando o mundo iria imaginar uma mulher com roupa de homem? Na música, Madona, Ney Mato Grosso, grandes transgressores em modo de apresentar suas performances e fazer música. Na fotografia, americano Spencer Tunick, onde fotografa milhares de pessoas nuas em pleno espaço público. Nas artes plásticas, artistas pintando com seu próprio sangue, esperma....O brinco para meninos, tatuagens, piercings, saia para meninos. E ainda hoje está em processo de transgressão é a homossexualidade. Meu trabalho em Criciúma foi uma transgressão, pois ele ultrapassou o limite de pensamento das pessoas, questionou, fez perguntas, e instigou muitas coisas. A transgressão acontece em processo, aceitação, e estamos nesse caminho, de aceitar para continuar transgredindo.”*

Evidentemente uma intervenção na cidade desse tipo, não se faz sem choques, todas essas implicações acima relatadas acarretaram consequências, neste caso, isto levou à sua exposição modificações pontuais nas formas como se mostra e nas maneiras como a intervenção urbana foi reconhecida e acolhida na cidade.

Em todos os casos percebemos que a maioria da população não frequenta a galeria de arte contemporânea existente na cidade, inclusive nem conhece sua existência, Feldhaus (2006) ao fazer uma pesquisa que buscava analisar se cidadãos criciumenses tinham conhecimento dos espaços culturais oferecidos na cidade, concluiu que a Galeria de Arte da Fundação Cultural de Criciúma, por exemplo, não é reconhecida, a mesma apareceu em somente quatro dos quarenta entrevistados por ele, e não há como falar de arte, sem experimentá-la, sem conhecê-la, assim sendo, poucos conseguem distinguir a relação existente naquela intervenção com o fato dela ser, de fato, uma produção artística. Já que como comentado no decorrer desta pesquisa a obra de arte fora dos espaços institucionalizados perde sua aura, seu caráter incontestável de que aquilo é arte.

Embora a intervenção, por sua própria natureza, tenha um caráter subversivo, atualmente é tida como legítima manifestação artística, em algumas cidades muitas vezes incentivadas pelo Poder Público, cito o caso de Uberlândia (MG) que abre suas inscrições para a terceira edição do “Projeto Arte Urbana Móvel – 2011”²⁴.

Mas, quando não autorizada, quase certamente será considerada como vandalismo e não como arte. A ação muitas vezes é ilegal, como relatadas nessa pesquisa, mas recebe aprovação de muitos cidadãos.

Como para Tiago que diz: *“interessante falar que está poluindo a cidade, tem coisa muito pior e ninguém faz nada, pelo menos isso tenta passar alguma mensagem, faz a pessoa pensar a respeito.”*

Não há nenhuma regulamentação, nenhum projeto que viabilize esta ação, o que nos leva a crer que em Criciúma não é permitido qualquer tipo de intervenção seja qual for sua natureza. Quem deseja realizar alguma arte, que ultrapasse os espaços institucionalizados, irá encontrar alguns entraves, pois não há lei ou projeto que libere, apoie ou regule.

A partir daí, de fato, isso pode ser considerado vandalismo, por depredação do espaço público bem como privado caso ocorra sem autorização.

Tendo em vista todas essas implicações enfrentadas pela obra de Bugila, bem como essa dificuldade encontrada na cidade de Criciúma, e também tendo em vista a pouca produção de intervenções ou produções artísticas direcionadas ao espaço urbano da cidade, tenho como proposta de produção artística desta referente pesquisa uma intervenção artística urbana, que dialogue com todos esses assuntos levantados e abordados no decorrer desta pesquisa, e suscitadas a partir da obra de Joelson Bugila.

²⁴ O Projeto, do setor de artes visuais da Secretaria Municipal de Cultura, conta com o apoio da prefeitura e tem como objetivo promover exposições e intervenções artísticas no espaço urbano de Uberlândia, buscando promover e ampliar a reflexão da arte sobre as experiências da cidade, expandindo-a para além dos espaços institucionais, aproximando cada vez mais o artista das questões do ambiente urbano e da comunidade. O edital da terceira edição está disponível em: http://www3.uberlandia.mg.gov.br/midia/documentos/cultura/arte_movel_urbana.pdf
Mais informações: <http://paginacultural.com.br/artes/projeto-arte-movel-urbana/>

6.1 Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana

“Numa cidade onde não se sabe mais o que é público, o que é privado, fomos alienados do espaço público que, na verdade, é um espaço de guerra. Quando o espaço público está em crise, é preciso pensar que tipo de intervenção pode ajudar a nos relacionarmos com essa cidade contemporânea.”
(BRISSAC APUD SANTANA, 2009, p.228)

É através de todos esses questionamentos levantados nesta pesquisa que surge o “Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana”, minha produção artística que visa refletir a utilização do espaço público, como um espaço de comunicação, através de uma nova intervenção na cidade.

Esta produção artística é uma resposta de como a intervenção de Joelson Bugila foi acolhida pela cidade, consiste numa nova intervenção que dialoga e interfere na intervenção já realizada e visa pensar a utilização do espaço público e a vida da obra nesses espaços, relacionando-a as implicações e conseqüências levantadas a partir dessa na cidade e relatadas nesta pesquisa, propondo assim, outro olhar sobre essa atividade no espaço urbano de Criciúma.

No período de 22 à 29 de abril de 2011, a intervenção urbana foi inserida em alguns espaços utilizados na intervenção anterior. Foram colados, 17 cartazes de dimensão A0, seguindo a seguinte especificação:

**NÃO É PERMITIDO
COLAR
ARTE
NESTE LOCAL!**

Figura 14 - Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana: Modelo reduzido do cartaz
Fonte: acervo da pesquisadora, 2011

**AQUI JÁ
HOUE UMA
INTERVENÇÃO
DE ARTE
URBANA!**

Figura 15 - Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana: Modelo reduzido do cartaz
Fonte: acervo da pesquisadora, 2011

Cartaz (figura 14) “NÃO É PERMITIDO COLAR ARTE NESTE LOCAL!” nos locais onde a intervenção do Bugila ainda se encontrava.



Figura 16 - Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana, R. Mal. Deodoro, Criciúma (SC)
 Fonte: acervo da pesquisadora, 2011

E “AQUI JÁ HOVE UMA INTERVENÇÃO DE ARTE URBANA!” (figura 15) nos locais onde a intervenção já havia sido retirada do local.



Figura 17 - Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana, Av. Centenário, Criciúma (SC)
 Fonte: acervo da pesquisadora, 2011

Nesta intervenção faz-se a reflexão de duas importantes questões:

A primeira relacionada às manifestações contra a intervenção de Joelson Bugila, já relatadas no início deste capítulo.

Aqui recorro a Bornhausen (2010, p.5) onde nos diz que:

Formadas a partir da aglomeração de pessoas, as cidades foram impulsionadas por um grande crescimento estrutural e econômico em favor da produtividade e do consumo. Assim, suas características principais são

privilegiar os ritmos que melhor favoreçam o desenvolvimento progressivo do capital econômico, fazendo com que o tempo regulamentado seja otimizado em favor desses interesses. Qualquer estímulo que nelas se presentifique, tais como as imagens, necessita acompanhar este veloz fluxo de constante renovação e máxima instantaneidade.

Ou seja, não temos tempo para a observação, já não há tempo para observar com atenção qualquer estímulo visual. Vemos que o espaço urbano foi gradativamente tomado pela publicidade, tudo gira em torno do comércio e capital. Assim, a procura pela otimização do tempo somada à variedade de informações propagadas de modo simultâneo no meio urbano corrompem a ideia de se poder haver qualquer outra intenção se não essa.

De fato esquecemos-nos de notar a cidade, da importância de se usar os espaços públicos para a finalidade que o fez surgir e já relatadas nessa pesquisa, e quando um artista se propõe usá-lo de maneira a provocar reflexões, resgatando sua real finalidade, nos deparamos com todas as implicações e conseqüências relatadas aqui.

Nessa perspectiva, a intervenção lança-se nessa inconstante configuração urbana que tenta discutir a utilização do espaço público, e a necessidade da arte urbana na cidade.

De fato, podem-se colar cartazes de eventos e utilizar o espaço da cidade para outros fins econômicos e privados, que nada se faz a respeito, mas quando usado com finalidade artística, toda e qualquer lei surge para impedir tal ação?



Figura 18 - Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana, R. Felipe Schmidt, Criciúma (SC)
 Fonte: acervo da pesquisadora, 2011

Já a segunda reflexão está ligada ao fato de muitos não terem entendido que aquilo era uma intervenção de arte urbana uma vez que nas ruas encontramos um olhar não familiarizado com os códigos utilizados pela arte contemporânea urbana: o olhar do passante.

E é neste encontro que ficaram salientadas as fronteiras, poderia dizer dificuldades, conceituais e perceptivas a respeito da intervenção, e com isso tento criar e deslocar esses conceitos por meio desta ação.

Esse aprendizado de um fazer artístico se constrói por trajetórias tão diversas, e possibilita pensar numa questão que não foi desenvolvida aqui, mas que cabe registrar, valho-me de Vianna (2002, p.57) que diz:

O sujeito de formação acadêmica, que busca nas ruas um canal de exibição para a sua arte, busca também produzir significados para um outro público com formação diversa da sua, ou seja, um público que também não se formou segundo os mesmos princípios estéticos gerados no interior do campo. O movimento para fora do campo amplia as possibilidades de recepção da obra e interação com os códigos que o regem.

Eu, enquanto acadêmica de Artes Visuais, ao ver ações como estas, consigo compreender o sentido de que aquilo é arte, pois meus princípios estéticos reconheceram aquela manifestação como caráter artístico, porém grande parte da população não.



Figura 19 - Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana, Praça do Congresso, Criciúma (SC)

Fonte: acervo da pesquisadora, 2011

Enquanto estava intervindo na cidade com os novos cartazes, além de muitos olhares curiosos, algumas pessoas vieram me perguntar o que era aquilo.

O sujeito que aparece na foto acima (figura 19), inclusive, depois de ter entendido a intenção, afirmou: *“isso mesmo, tem que trazer cultura para nossa praça.”*

Outro cidadão (figura 18) também deu apoio: *“Isso mesmo, boa campanha!”*

Outras pessoas, no entanto, nada falaram, só passaram observando (figura 20 e 21) e algumas até buzinaaram, no decorrer da ação.

De acordo com Zanatta (2003, p.6):

As intervenções e proposições realizadas caracterizam-se, de modo geral, por apresentarem ausência de preocupação de que o passante reconheça o que é proposto como fazendo parte da esfera artística, o passante depare-se com eles, podendo vê-los ou não.

O fato é que tendo conhecimento das manifestações contra essa arte na cidade de Criciúma, se o problema era a poluição visual e/ou a degradação do espaço público, após análise é possível ver que a cidade acolhe muitas outras atividades que a poluem e que, no entanto, nada se faz a respeito, então busco por meio dessa intervenção conscientizar as pessoas, para notar essa questão. Quantos cartazes de eventos se vêem constantemente na cidade?



Figura 20 - Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana, R. Felipe Schmidt, Criciúma (SC)

Fonte: acervo da pesquisadora, 2011

Porém volto a Zanatta (2003, p.6) que diz:

Este público é construído juntamente com o que lhe é proposto pois, geralmente, não classifica automaticamente o que vê como arte, precisando formular um código para tentar contextualizar, ter algum entendimento a respeito do que encontra.

Por isso a intervenção também tem esse objetivo de se fazer compreender que aquilo que foi proposto anteriormente era uma intervenção de arte urbana, de fato, um ruído na cidade, mas com propostas muito diferentes dos outros tipos de cartazes encontrados nos espaços da cidade.

Apresentei a proposta de pesquisa e nova intervenção na cidade ao presidente da FCC, a fim de conseguir apoio e autorização, para legalizar a ação na cidade. Obviamente, não me foi concedido, o motivo alegado foi que como a minha intervenção seria colocada sobre a do Joelson e tendo em vista que ele havia colado algumas das obras em lugares de propriedade privada, ele não poderia assim assinar a carta autorizando essa nova ação. E mesmo argumentando que não colocaria nesses lugares, não houve uma autorização formal.

Interessante é refletir que o artista propositor, Joelson Bugila, aceita que eu interfiro no seu trabalho, colando outro em cima, visando discutir as implicações e conseqüências por ela ocasionadas e a Fundação Cultural, que de início abrigou essa exposição a qual faço referência tem dúvidas sobre a nova proposição.

A respeito dessa atitude Leandro, cidadão criciumense dá sua opinião: *“achei bem mais forte a não compreensão e a falta de apoio da FCC, porque essa barreira inicial é um grande obstáculo que eu acho mais incompreensível e desmotivacional que a da população em geral, porque a população pode ser ignorante por não compreender, ela tem esse direito, mas a FCC de Criciúma? A meu ver atualmente as manifestações artísticas permitidas no espaço público parece ser só coral e apresentações do gênero, pois é de agrado da maioria, mas precisa-se compreender que há outras formas de manifestações artísticas e culturais.”*

Flavio coloca que: *“Acho que é função da FCC sim, descriminalizar a arte de rua, todo mundo merece um espaço.”*

Assim, decido prosseguir com minha obra, me apropriando das falas de Vianna (2002, p. 32) que diz:

Se a arte ou a "imagem" produzida no espaço urbano é uma intervenção neste espaço, é também uma maneira de se expressar artisticamente, para além da relação autor, obra e suporte. [...] O fato de envolver uma ação em espaço público requer negociações entre autor e as instâncias que autorizam essa apropriação, representadas por proprietários de imóveis, associações de moradores, prefeituras etc. O que não quer dizer que a intervenção só acontece mediante a liberação do espaço público para as atividades em questão. O grafite, desde sua origem, assinala e despensa dessa autorização, se apropriando de espaços não destinados a ele ou qualquer outro tipo de "uso" que ultrapasse os limites de sua função.

Dos espaços utilizados na primeira intervenção de Joelson Bugila, procurei selecionar os locais, intervindo e dando prioridade onde já se havia um uso para tal fim, mas aproveito aqui para enfatizar a importância desta ação, já que a arte traz para as ruas a discussão e um olhar diferenciado da ocupação do espaço urbano. Os artistas utilizam então as intervenções como meio para questionar e transformar a vida cotidiana, deixando-a ao mesmo tempo mais suave e atrativa.



Figura 21 - Projeto Reflita – uma intervenção poética urbana, R. Felipe Schmidt, Criciúma (SC)

Fonte: acervo da pesquisadora, 2011

Concordo com Feldhaus (2006, p.74) quando diz:

A população precisa ser provocada com as manifestações artísticas. A arte precisa deixar de ser elitizada e alcançar as camadas populares, assim como aconteceu na Pop Art. É preciso que se pense uma arte para o povo na tentativa de despertar o olhar para as questões culturais.

Por isso prossigo com minha produção, pois “não podemos culpar a população de não vivenciar os espaços artísticos da cidade uma vez que a cidade não incentive e convide a este olhar.” (FELDHAUS, 2006, p.74)



Figura 22 - Mapeamento da intervenção: antes, depois e um mês depois (da esq. à direita)

Fonte: acervo da pesquisadora, 2011

Todo o processo dessa intervenção urbana como o diário de artista, mapeamento, vídeos, fotos e todos os materiais a respeito desse projeto, pode ser acessado através do site www.projetoareflita.blogspot.com.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A função da arte não é passar pelas portas abertas, mas abrir portas fechadas. Quando o artista descobre novas realidades, porém, ele não consegue apenas para si mesmo, ele realiza um trabalho que interessa a todos os que querem conhecer o mundo em que vivem, que desejam saber de onde vem e para onde vão. O artista produz para a comunidade.”
Fischer, 1987

O artigo 5º, termo IX, da Constituição da República de 1988²⁵ traz disposto ser “livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”. Contudo, sabemos que os direitos fundamentais não são absolutos, tendo limites.

Não é diferente com a arte, que mesmo sendo uma prática de comunicação cultural, conforme visto nesta pesquisa, também enfrenta implicações e conseqüências quando locadas no ambiente urbano.

O estudo que se fez a respeito das implicações e conseqüências da intervenção urbana de Bugila na cidade é um trabalho que parte de mim, mas que interessa a todos. Qualquer atividade que toma o espaço público deveria ao menos, ser de interesse de todos. Por isso, tentei ao final da pesquisa, provocar a população, fazê-la refletir com a minha nova produção artística na cidade.

Nessa produção fica clara a necessidade da arte cruzar as fronteiras em direção ao espaço urbano.

Conclui-se que impedimentos culturais e temporais são implicações e conseqüências relatadas em ambas as produções artísticas que tomam o espaço urbano. Mas nesta pesquisa e por meio das entrevistas, que mesmo sendo um recorte do olhar de sujeitos que convivem com os diferentes espaços da cidade e não devem ser tratados como o todo generalizado, é possível concluir que a obra de Joelson Bugila incomodou a população por diversos fatores que vão desde a sua temática homossexual, que de fato é o que procura o artista com a intervenção em questão, mas principalmente devido a intervenção acontecer em espaços públicos e privados em grande escala.

²⁵ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm

A dificuldade observada em ser realizada de maneira legal, ou seja, a dificuldade em determinar a utilização do espaço público para essa finalidade, são as implicações e conseqüências relatadas em ambas intervenções urbanas artísticas realizadas na cidade, e é essa uma das questões que desenvolvo na minha intervenção.

Percebe-se que as intervenções tratam-se exatamente de criar um incidente que altere o cotidiano das pessoas e as leve à participação e à maximização da liberdade. Porém este questionamento através de ações como essa, que nessa instância foram consideradas clandestinas, porém também inusitadas, coincide com a maneira de como as intervenções urbanas, de um modo geral, se inserem no espaço público, já que um dos principais argumentos para a realização de intervenções urbanas é exatamente a de provocar a reflexão das pessoas sobre a paisagem ao seu redor de forma crítica.

Não pretende se fazer aqui uma apologia a essa prática, dizer que é certo e necessário colar cartazes pela cidade, sem uma determinada intenção.

Porém se a proliferação de cartazes é inimiga da estética urbana, como quer algumas pessoas e como foi visto no decorrer desta pesquisa, a restrição à sua colocação deveria ser preocupação prioritária de uma lei que pretenda impedir a poluição visual como um todo, aplicada a tudo aquilo que inflige a determinada lei.

Aqui tenta se colocar a importância de se haver arte no espaço urbano de Criciúma, mas, além disso, busca entender que se considerarmos que as obras têm finalidade de exposição nos espaços abertos, públicos, além do artista produzindo o trabalho, cabe aos gestores e/ou às instituições licenciar o espaço público para o uso do artista.

Como analisado, é importante lembrar que a relação da obra com o público, nessas circunstâncias, tratando-se de opiniões é muito mais abrangente e diversa, do que aquela com o público de um museu ou galeria.

Mas como querer que a sociedade compreenda essa prática, se a própria instituição cultural do município tem dúvidas em relação?

Como exigir da população um olhar/compreensão/respeito a uma ação de arte se as instâncias de gestão não têm clareza das reais dimensões conceituais que a arte contemporânea, em específico a arte urbana provoca no sujeito espectador?

Tendo em vista que muitas pessoas na cidade de Criciúma não têm conhecimento nem que há uma galeria de arte contemporânea, me questiono se nessas circunstâncias não seria interessante projetos que acolhessem propostas como essa, para fora do espaço institucionalizado da galeria, e adentrassem no espaço público urbano, como, inclusive, já ocorrem nas grandes cidades?

Levanto ainda outro questionamento, a Fundação Cultural de Criciúma como órgão público do município, gestora das atividades culturais e artísticas, não seria a instituição competente à apoiar e regulamentar, propor projetos, de arte urbana na cidade?

Se a intenção do espaço público, que abriga a vida em sociedade, é a formação integral do ser humano, a possibilidade de democracia política, a liberdade de expressão, e a produção de novos e cada vez mais complexos modos de ser singulares e coletivos, são as razões para propagar as manifestações de arte na cidade e ampliar os espaços em que a arte urbana possa apresentar-se.

Mesmo a cidade sendo sede de uma universidade que oferece um curso em Artes Visuais Bacharelado, vemos que são poucas as produções direcionadas a esse espaço, até porque não há incentivo, e como vimos, quem o faz enfrenta impedimentos.

De fato, percebi que se faz necessário fazer a cidade compreender que a “melhor arte” – se assim podemos nos referir - muitas vezes, não é aquela exclusivamente decorativa, mas, a arte que quase sempre se mostra como um enigma, uma provocação ou, ela mesma, uma reflexão sobre a cidade em geral ou sobre a vida na cidade em particular.

É importante ressaltar que enquanto nossos governantes não adotarem políticas públicas em prol da cultura, e que, acolham essas ações de arte urbana, os próprios artistas vão encontrar outros caminhos para cruzar essa fronteira, fatos que se polemizam em toda a história da arte ao longo dos séculos.

Tanto a intervenção de Joelson Bugila, quanto a minha, procuraram interferir primeiramente, antes de qualquer outra intenção, na rotina diária da cidade, chamando a atenção para a vida cotidiana, para a pressa que faz as pessoas olharem cada vez menos o entorno, sem observarem os espaços públicos que, cada vez mais rápido, estão sendo consumidos pelo tempo.

Além de desenvolver essa primeira intenção de se refletir sobre o espaço, a arte urbana, como vimos, estas intervenções pontuais possibilitaram uma

(des)comodação do olhar e reflexões sobre o pensamento contemporâneo a respeito de várias outras questões que podem ir desde o social ao político.

Concordo com Pallamin (2000), quando diz que a arte urbana contribui para a transformação qualitativa do urbano alterando seus objetos, sua espacialidade, qualificações, num trabalho que provoca e, ao mesmo tempo, exige a compreensão de seus códigos e a interpretação de suas múltiplas significações.

Contudo, frente a todas as implicações que a intervenção urbana sofreu na cidade, nesta pesquisa relatada, de fato, revelou-se ao cidadão e a cidade a necessidade de se adaptar e repensar nas práticas artísticas que cruzam a fronteira em direção ao espaço urbano.

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, Sérgio Luís. **Espaço público: do urbano ao político**. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2008. 194 p.

ALMEIDA, Alisson Rodrigues de. **Sobre legislação que regulamenta arte nas ruas**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <Vanessa Biff>. em: 06 abr. 2011.

ALVES, José Francisco. **Transformações do Espaço Público**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006. 135 p. Disponível em: <http://www.public.art.br/wordpress/wp-content/uploads/transformacoes_DOWNLOAD.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2011.

ARTE pública. São Paulo: SESC, 1998. 319 p.

AUGUSTINHO, Aguinaldo. **Praça Nereu Ramos: o coração de Criciúma**. Florianópolis: Samec Ed., 2007. 307 p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORNHAUSEN, Diogo Andrade. O tempo da imagem: o caso do sticker e sua busca por visibilidade. **Comtempo**: Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação da Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, v. 2, n. 2, p.1-12, dez. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comtempo/article/download/7489/6913>> Acesso em: 08 mar. 2011.

BRAGA, Roberto; CARVALHO, Pompeu Figueiredo de. Cidade: espaço da cidadania. In: GIOMETTI, Analúcia; BRAGA, Roberto. **Pedagogia cidadã: Cadernos de Formação**. São Paulo: Unesp-propp, 2004. p. 105-120. Disponível em: <<http://www.rc.unesp.br/igce/planejamento/publicacoes/TextosPDF/rbraga11.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2011.

BRANDÃO, Pedro. **Comunicação urbana ou privatização do espaço público?** Disponível em: <<http://www.tracosnapaisagem.pt/pedrobrandao/esturb/ComunicaUrpequeno.pdf>> Acesso em: 25 de Março de 2011.

CARDOSO, Ciro Flamarion S. **A Cidade-Estado antiga**. São Paulo: Ed. Ática, 1985. 95 p.

COLI, Jorge. **O que é arte**. 15 ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. 131 p.

DUBY, Georges (Org.). **História da Vida Privada: Da Europa feudal à Renascença**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2009. Disponível em: <<http://www.ciadasletras.com.br/trechos/80109.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2011.

FELDHAUS, Marcelo. **Os espaços culturais de Criciúma e a construção do olhar**: um recorte dos diferentes olhares sobre a cidade, a arte e os equipamentos culturais. 79 p. Monografia (Especialização em Ensino de Arte), Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2006.

FERRARA, Lucrécia D" Aléssio. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ed. Ática, 1986. 72 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 4 ed. Curitiba: Positivo, 2009. 2120 p.

FERREIRA, Luana Maia. O espaço urbano como suporte para a arte. In: SIMPÓSIO NACIONAL SOBRE GEOGRAFIA, PERCEPÇÃO E COGNIÇÃO DO MEIO AMBIENTE, 2005, Londrina. **Artigo**. [Londrina]: Universidade Estadual de Londrina, 2005. p. 1-12. Disponível em: <http://geografiahumanista.files.wordpress.com/2009/11/luana_maia.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2011.

FURTADO, Janaina Rocha; ZANELLA, Andréa Vieira. Artes visuais na cidade: relações estéticas e constituição dos sujeitos. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 309-324, dez. 2007. Disponível em: <http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20080521145958.pdf> Acesso em: 30 de mar. 2011.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar Projetos de Pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2008. 175 p.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **A condição urbana**: ensaios de geopolítica da cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. 304 p.

GONÇALVES, Teresinha Maria et al. Ambiente urbano: As calçadas como espaços públicos na cidade de Criciúma, Santa Catarina, capital do Carvão. In: MILIOLI, Geraldo et al. **Mineração de carvão, meio ambiente e desenvolvimento sustentável no sul de Santa Catarina**. Criciúma: Juruá, 2009. p. 215-225.

GONZALVES, Fernando do Nascimento; ESTRELLA, Charbelly. Comunicação, cidades e invasões artísticas. **Unirevista**, São Leopoldo, v. 1, n. 3, p.1-10, jul. 2006. Disponível em: <http://www.alaic.net/ponencias/UNlrev_Gonzales_e_Estrella.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 102 p.

LEITE, Maria Isabel F. Pereira; OSTETTO, Luciana E. **Museu, educação e cultura**: encontros de crianças e professores com arte. Campinas, SP: Papirus, 2005. 174 p.

_____. Experiência e formação cultural: rediscutindo o papel da cidade e de seus equipamentos culturais. In: MAKOWIECKY, Sandra et al. (Orgs.) **Ensaio em torno da arte**. CHAPECÓ: Argos Editora Universitária, 2008. 171 p.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. 80 p.

MOLES, Abraham A. **O cartaz**. São Paulo: Perspectiva, 1974. 255 p.

NASCIMENTO, José Arnaldo de Oliveira. Diferença entre direito público e direito privado e o surgimento dos direitos metaindividuais. **Revista do Curso de Direito da Faccamp**, Porto Alegre, v. 1, n. , p.63-70, 2003. Disponível em: <http://www.faccamp.br/graduacao/direito/downloads/revista_faccamp_1.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2011.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

PALLAMIN, Vera. **Arte Urbana: São Paulo: Região Central (1945 - 1998): Obras de caráter temporário e permanente**. São Paulo: Annablume, 2000. 87 p. Disponível em: <http://www.usp.br/fau/fau/ensino/docentes/deptecnologia/v_pallamin/arte_urbana_livro.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2011.

PEREIRA JR, Lamounier Lucas. **No exterior do cubo branco: Os veículos publicitários de mídia exterior como suporte para as intervenções artísticas no espaço urbano**. 2007. 189 p. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/JSSS-7XGG58/1/disserta__o_final_lamounier_lucas.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2011.

PINHEIRO, Luizan. A obra possuída pela cidade, mesmo. **Revista Poiesis**, Niterói, n. 11, p.83-92, nov. 2008. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis11/Poiesis_11_obrapossuidacidade.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2011.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. 3.ed São Paulo: Brasiliense, 1994. 86 p.

SANTANA, Benedito C. de. **Um olhar sobre as intervenções na urbe**. Trabalho apresentado no Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 18; Transversalidades nas Artes Visuais, 2009, Salvador. p.221-233. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/benedito_c_de_santana.pdf> Acesso em: 24 mar. 2011.

SANTOS, Jose Luiz dos. **O que é cultura**. 16. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. 89 p.

SOBARZO, Oscar. A produção do espaço público: da dominação à apropriação. **Geosp: Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 19, p.93-111, 2006. Disponível em: <http://www.geografia.fflch.usp.br/publicacoes/geosp/geosp19/artigo_sobarzo.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2011.

VIANNA, Andréia de Resende Barreto. **Cidade e Arte**: Uma rua de mão dupla. 2002. 141 p. Dissertação (Mestrado) - Mestrado em comunicação, imagem e informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002. Disponível em: <http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1577> Acesso em: 30 de mar. 2011.

ZANATTA, Cláudia. **Habitar**: lugares de ver e intervir com a cidade. 2003. 115 p. Dissertação (Mestrado) - Mestrado em Poéticas Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <www.lume.ufrgs.br/handle/10183/3933> Acesso em: 30 de mar. 2011.

APÊNDICE

APENDICE A – Autorização do artista para nova intervenção**AUTORIZAÇÃO**

Eu,.....,portador do RG..... (nº da identidade), artista plástico responsável pela Exposição “Búuu” exposta na Fundação Cultural de Criciúma com intervenção urbana envolvendo a temática da Homofobia no período de a de 2011, autorizo a acadêmica pesquisadora Vanessa Biff a realizar nova proposta de intervenção dialogando/interferindo nos “cartazes” fixados na cidade. Sei que a intervenção proposta trata-se do processo de poética visual envolvendo a pesquisa para o seu trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais - Bacharelado. Autorizo também a fazer uso de minhas falas e imagens (fixas e móveis) como parte integrante de seu trabalho de pesquisa.

Atenciosamente,

Assinatura do Artista

Criciúma, março de 2011

APENDICE B – Autorização dos entrevistados para o uso das falas**AUTORIZAÇÃO**

Eu,.....
....RG.....(nº da Identidade), estou de acordo a
participar de uma pesquisa que busca analisar **que implicações e consequências
acontecem a uma arte que cruza suas fronteiras em direção ao espaço urbano
na cidade de Criciúma (SC)** autorizando assim, o uso de minhas falas para uso
desta pesquisa.
Atenciosamente,

Assinatura

Criciúma, de abril de 2011

APENDICE B – Carta de apresentação e autorização à FCC**CARTA DE APRESENTAÇÃO/AUTORIZAÇÃO**

A/C: **Sr. Sérgio Zapelini**

Presidente da Fundação Cultural de Criciúma

Eu, Vanessa Biff, portadora do RG 5.608.467, acadêmica da 8ª fase do Curso de Artes Visuais – Bacharelado da Unesc, venho por meio deste informar e solicitar autorização da Fundação Cultural de Criciúma, para realizar trabalho de pesquisa de conclusão de curso (TCC), que busca analisar **que implicações e consequências acontecem a uma arte que cruza suas fronteiras em direção ao espaço urbano na cidade de Criciúma (SC)**, envolvendo a exposição “Búuu” do artista plástico Joelson Bugila exposta na Fundação Cultural de Criciúma com intervenção urbana envolvendo a temática da Homofobia no período de 16 de março a 29 de abril de 2011. Declaro que o artista responsável já está ciente e autorizou a pesquisa a partir de documento nominal. Esta solicitação autoriza a realização de nova proposta de intervenção dialogando/interferindo nos “cartazes” fixados na cidade, que desenvolverão um caráter com finalidade educativa e cultural, assim não ferindo na legislação vigente do município **Lei Nº 4.538 de 23 de Outubro de 2003** que conforme *Art. 10. A exibição de anúncios com finalidade educativa e cultural, bem como os de propaganda política de partidos e candidatos, regularmente inscritos no Tribunal Regional Eleitoral – TRE, será permitida, respeitadas as normas próprias que regulam a matéria.* Os cartazes serão retirados após a conclusão da pesquisa. Assim declaro estar ciente e de acordo com a realização da proposta, bem como compreendo que a intervenção trata-se do processo de poética visual envolvendo a pesquisa com divulgação e defesa pública dos resultados obtidos, em meados de junho/julho de 2011.

Atenciosamente,

(Carimbo de sua função e FCC)

Criciúma, de abril de 2011

